
3 1761 04944600 8

HISTORIA CRÍTICA

DE LA LITERATURA URUGUAYA

Desde 1885 hasta 1898

CARLOS ROXLO

HISTORIA CRÍTICA
DE LA
LITERATURA URUGUAYA

EL ARTE DE LA FORMA

TOMO III

MONTEVIDEO
A. BARREIRO Y RAMOS, Editor
Librería Nacional
1913

Montevideo. — Talleres A. BARREIRO y RAMOS: Bartolomé Mitre, 1467

CAPITULO PRIMERO

Puntos de sutura

SUMARIO:

I. — Lo que dice Remy de Gourmont. — Mi fe de erratas. — La historia del general Díaz. — Razones de mi aserto. — De nuestra prensa periódica y de nuestros diarios desde 1834 hasta 1895. — El *Curso del Derecho de Gentes* del Dr. Gregorio Pérez Gomar. — Lo que pensaron Agustín de Vedia y Alejandro Magariños Cervantes. — La guerra internacional y el corso. — La guerra civil y la beligerancia. — El derecho contemporáneo y las revoluciones. — Si la rebelión puede venir del poder. — Una triste verdad. — Falta de citas americanas en el texto que estudio. — Excelencia de sus propósitos. — Hacia el porvenir.

II. — José Pedro Varela. — La ley hereditaria. — Sus primeros estudios y labores. — Sus versos. — Algo sobre la edad romántica. — Las dudas de Varela. — Algunos trozos de su obra rimada. — Su viaje á los Estados Unidos. — Lo que de allí nos trajo. — Varela y la política. — Estado del país en 1869. — Varela y la paz. — Varela y la educación del pueblo. — Sucinta reseña de la obra fecundísima de Varela. — Varela y las madres. — El error y la gloria de Varela.

III. — El romanticismo y la defensa de Montevideo. — El yerro de todos. — El espíritu de lo pretérito está en las rimas. — El lenguaje rítmico es la característica de la edad romántica. — Deficiencia de las labores antológicas que conocemos. — Dificultad para el estudio verídico del carácter y la vida de los autores. — La revista de Tavolara. — La literatura nacional en su sentido amplio. — Lo que debiera ser. — La forma y la idea. — El genio y el estilo. — Lo que dice Ingegnieros. — El

poeta de lo porvenir. — Un consejo á Frugoni. — Una crítica á Papini y Zas. — La poesía debe ser clara, sincera, popular y no artificiosa. — Las capillas pasan y lo espontáneo queda. — El arte natural es el arte eterno. — Melchor Pacheco. — Lapuente. — Antonino Lamberti. — Conclusión.

I

Remy de Gourmont dice que casi no conoce libro sin erratas, y cita algunas de las contenidas en las obras de Gustavo Flaubert. No podía escaparse mi labor humilde á la ley general, lo que se explica teniendo en cuenta mi saber escasísimo y la mucha rapidez con que hilvano lo que doy al público, convencido de que mi vida, por larga que sea, no ha de alcanzarme para realizar todos los proyectos que acaricia mi espíritu. Para mi descrédito, no para mi gloria, los fantasmas se van convirtiendo en volúmenes de primorosa y elegante impresión, que más que á mi ingenio, honran á los talleres editoriales que los producen con hidalga amabilidad. No es, pues, extraño, que en los dos primeros tomos de esta historia, que zurzo con hilo grueso y á grandes puntadas, la crítica halle más de un desliz de monta, digno de ser puesto en pregones públicos por calles y por campos á son de corneta. No han de escaparse, no, los hijos de mi numen á la ley común de todo lo nacido en pañales humanos, ni es tanta mi soberbia que me presuma exento de imperfecciones, desde que las hallo, aunque no con gozo ni por mucho hurgar, en la labor de aquellos de que me ocupo y valen más que yo. Así dije que Carlos María Ramírez, al dejar la secretaría del general Suárez en 1871, se desterró á sí mismo, lo que no es verdad, pues del ejército de Suárez volvió como en volantas á Montevideo, fundando *La Bandera Radical*. Así olvidé igual-

mente que Julio Herrera y Obes, cuyo talento paréceme digno de palio y altares, vivió en tierra argentina desde 1875 á 1881. Y así, por último, puse la cartera del ministerio de lo belicoso, erróneamente y en horas de Quinteros, entre las manos del general patricio don Antonio Díaz.

Si esto no es verdad, y lo reconozco sin rubor ni pena, lo que sí es verdad, y en ello insisto con aragonesa testarudez, es que al general Díaz pertenece la obra que se titula *Historia política y militar de las Repúblicas del Río de la Plata*. Tengo motivos firmes y bien pesados para insistir en lo que afirmé cuando le devolvía la paternidad de aquella labor magna, que otro publicó como cosecha propia, y no me parece crimen vituperable cumplir con el precepto de aquel que dijo que diéramos al César lo que es del César y á Dios lo que es de Dios. Erró, pues, el colaborador del *Diario del Plata* en su áspero retruque, y se me antoja que si aquel órgano prohijó el yerro, debióse á que no paró mientes en el asunto de que se trataba la ciencia crítica y la notoria mentalidad de su director, el periodista de largas mentas que lleva el nombre de Antonio Bachini. Éste debió saber, pues de las cosas nuestras se le alcanza mucho, que la verdad estaba de parte mía, como paso á probarlo, aunque no con todas las razones de que dispongo y que pude aducir, porque el tiempo me apura y el espacio me falta para otros menesteres. Y conste que no condeno lo sucedido, que antes lo aplaudo, y que á mieles me supo, á pesar de lo irónico del responder, pues me favorece el que me corrige y depura mi obra quien me enseña sus máculas, haciendo uso del mismo derecho de que yo me valgo en las páginas que anteceden y en las que siguen. Desmenuzad, siempre que alumbréis, como yo escrudiño y como yo refuto sin que por eso crea

parecerme á Zoilo. Si la crítica es el arte de aplicar el juicio á las distintas materias de que es susceptible; si la crítica ejerce una misión docente y educadora; si la crítica es fecunda y es saludable porque nos da é infunde nuevos impulsos y direcciones; si la crítica, cuando procede con gusto y ciencia, es un bien y un regalo para el mismo que la soporta; si yo la ejerzo con libertad y solicitud, mal podría volverme contra la crítica que han enaltecido en la historia Feuerbach, en el arte Taine y en las españolas costumbres de nuestra estirpe Mesonero Romanos.

Así insisto en mi aserto no por vindicta, sino para probar que si hay lagunas de detalle en los dos primeros tomos de esta obra humilde, — lagunas que no alcanzan á media docena y que celosamente se salvarán no bien se me señalen, — no hay en aquellos libros error trascendental y que los afee con mancha indestructible, como algunos dijeron con precipitación cuando á la bondad pública los entregué.

Yo considero que la probidad literaria debe ser algo más que un eufemismo aristocrático y de buen tono. Tuve, desde muy niño, veneración por ella, y todavía, al bajar las pendientes de la edad madura, sigo considerando á la honradez literaria, al respeto por la labor estética de los otros, como una meritoria y noble virtud. De muchos modos se delinque contra las leyes de esa probidad. Acudiendo á las citas de segunda mano, sin publicar la fuente en que bebimos, — y dando á conocer, como si fuera producto de nuestra pluma, lo que al numen ajeno debe la vida. Claro está que si la primera de estas infracciones es leve falta, la segunda es crimen de mayor cuantía, crimen imperdonable en todos los países y en todos los tiempos. Y conste que, cuando castigo algún feo desmán de esta naturaleza, no me mueve la baja pasión de la envidia.

Job afirmaba, si no me engaño, que el áspid de la envidia mata á los pequeños. El áspid hasta ahora no penetró en mi casa ni mordió en mis carnes, lo que demuestra que se puede ser, sin ser envidioso, muy pequeñito intelectual y físicamente. No es, pues, ignorancia ni malevolencia mi afirmación de que la *Historia política y militar de las Repúblicas del Río de la Plata* pertenece, de toda razón y de todo derecho, á la pluma incansable del general don Antonio Díaz.

Éste, al morir, dejó depositaria de sus papeles á su hermana mayor, la buena señora y respetable dama Micaela Díaz. Aquellos papeles se hallaban encerrados en dos viejos cofres, y de aquellos papeles se hablaba en el testamento del general, quien dispuso, en sus últímas voluntades, que no se publicara la referida historia sino á los cuatro lustros después de su muerte.

Misia Micaela casóse, medio entrada en años, con un señor Suárez, muerto en la sangrienta batalla del Sauce, y á los campos del Sauce fué doña Micaela en busca de los restos de su valiente esposo, contrayendo, por esa causa, una tifoidea que la llevó al sepulcro. Don Antonio Díaz, hijo del general, visitaba la casa de la señora viuda de Suárez antes y después de las bodas de ésta, con la que tuvo más de una pelotera y más de un quebranto, porque el hijo solía invadir á lo godo los papeles del muerto, que se convirtieron en botín suyo una vez que la depositaria de los dos cofres se perdió en la sombra. Parte de estos papeles, algunos de los muchos cuadernos de la historia inédita, pasaron á poder de don Eduardo Acevedo Díaz, que nunca los dió á luz sino como fragmentos de la labor escrita por su ilustre abuelo. Yo he tenido en mis manos, por incidencia, algunos de los mismos, que guardaba en bolsones de tela azul, hacia 1897, nuestro actual ministro diplomático en el Brasil.

Don Tomás García de Zúñiga, casado con otra de las hijas del general, habló muchas veces con franqueza ruda á su señor yerno, al político y al legislador de la provincia argentina donde resido, al noble caballero Antonio J. Márquez, del branderismo de que fué víctima el muerto laborioso, ocupándose también de aquella improbidad, con claridades duras, un artículo bibliográfico que vió la luz, hace más de una década, en *La Ilustración Sud-Americana.*

Ni incurrí en yerros ni me cegó, pues, ninguna pasión baja, cuando de eso traté en uno de los tomos que de esta obra llevo publicados, siendo, por otra parte, clara prueba moral de lo que aseguro el hecho de que don Antonio Díaz, aquél que imprimió la historia bajo su nombre, no volviera á escribir de nuestras hazañas y nuestras desventuras, cuando pudo completar fácilmente su valioso trabajo, convirtiéndolo en obra definitiva y monumental.

No insistiré, rogando á mis lectores que adviertan la discreción con que hice justicia cuando le devolví á un autor despojado lo que por suyo tengo y lo que legítimamente me reclamaba. Amo á la verdad, la quiero por hermosa, me place por buena, y no creo que sea un delito decirles á los jóvenes: — El general don Antonio Díaz es, para mí, el verdadero autor de la *Historia Política y Militar de las Repúblicas del Río de la Plata.*

Tampoco faltó quien me escribiera para manifestarme que el doctor Carlos María Ramírez había sido partidario y glorificador de la guerra del Paraguay. Lo fué en sus comienzos, como lo fué, en sus comienzos, el doctor Juan Carlos Gómez. El doctor Carlos María Ramírez tenía, entonces, diez y siete años, acababa de recibirse de bachiller y creyó que los ejér-

citos aliados iban únicamente á derrocar á López, en beneficio de la cultura y de las libertades del Paraguay. Pronunció discursos y escribió alejandrinos alabando el propósito y estimulando el denuedo de los cruzados. Si era grande el valor de las tropas republicanas, de los tercios platenses, era pobre y de lucro el propósito perseguido por el Brasil. El imperio no iba á combatir á López, sino al Paraguay. No importa. Los términos del tratado aun no se conocían, y Ramírez le arrancó estas estrofas á la musa viril de su adolescencia.

El bosque espera el surco del leñador honrado,
Los solitarios campos el surco del arado,
Los inviolados ríos el surco del bajel;
Y la abatida frente del pueblo paraguayo
Espera ¡oh sol divino! la radiación de Mayo;
¡Oh, libertad! espera tu fúlgido dosel.

Marchad, los elegidos al paraguayo suelo,
Para llevar al campo, para llevar al cielo
El surco del progreso y el astro libertad!
Decid á los Atilas de América orgullosos:
— "Allí donde campean nuestros caballos briosos
Germina la justicia, la vida, la igualdad." —

También merecen un recuerdo estos bordones de la misma lira y de la misma composición:

Ayer nuestros abuelos de inmarcesible gloria,
Llenaron con los fastos de nuestra grande historia,
Las hojas de granito del Andes colosal;
Alzad el viejo acero de la montaña helada,
Para escribir la historia de la última jornada
En el palacio mismo del déspota infernal.

¡Salud! nobles campeones de la cruzada santa!
Al pie de los esclavos ya el hierro se quebranta....
La madre paraguaya sonríe en el dintel....
¡Salud! Ya la montaña retiembla en sus cimientos,
El río vuestro nombre murmura en sus acentos,
Los árboles desprenden guirnaldas de laurel!

Ramírez, más tarde, reaccionó. Los términos del tratado le abrieron los ojos. Ya no encontraba buena aquella interminable carnicería. Así, cuando en 1867 Juan Carlos Gómez sostuvo que no podíamos quebrar el pacto que nos ligaba con el Brasil, Carlos María Ramírez respondió á su maestro que el pacto era odioso y que no era moral sustentarle, en una epístola comentada, noble y retórica que se publicó en Buenos Aires y en Montevideo. No contento con esto, que no era poco, el mismo Carlos María Ramírez decía en *El Siglo,* al empezar Agosto de 1868, "que el tratado de la triple alianza constituiría, en todo tiempo, una acusación tremenda contra los poderes que lo celebraron". Es indudable, pues, que el doctor Carlos María Ramírez no fué partidario de la guerra del Paraguay. Cantó á otra guerra, guerra de otros móviles y con otros fines, que, á pesar de todo, siempre hubiese sido guerra de intervención y de futuras animosidades. Era mucho hombre Carlos María Ramírez para dejarse engañar ó seducir por su propio error. Era muy alto y era muy sincero Carlos María Ramírez para sacrificar el dogma de las patrias y las honradeces de la república á un puñado de rimas sonorosas, á la cadencia arrullante y acompasada de sus alejandrinos. Se refutó á sí mismo, porque no podían hacer otra cosa su sapiencia y su probidad. Se refutó á sí mismo, diciendo textualmente que los que habían caído en Paysandú, habían caído teniendo por mor-

taja la túnica de Artigas. Se refutó á sí mismo, al atacar los términos del tratado y al pedir que rompiésemos nuestra férrea alianza con el Brasil. Y Carlos María Ramírez procedió noblemente. La guerra ya no podía engañarle con lo mesenio de su heroísmo. Para darse cuenta de la desolación en que quedó el país invadido, basta recordar que Gonzalo Bulnes, en el libro que escribió sobre Alberdi, nos refiere que el general Campero, ministro de Bolivia en París hacia 1872, tenía un sirviente de catorce años que pudo adquirir, finalizado el drama, en su rápido pasaje por el Paraguay. Un día Alberdi se rió de la corta estatura del chiquillo adusto, y Campero le dijo en presencia de Bulnes, "*con una sencillez* que nos horrorizó: — Le escogí entre los más grandes que quedaban en el Paraguay". — Y Campero explicó á Bulnes "que efectivamente era así, porque el general López, para defender su territorio, echó en la hoguera primero á los hombres, después á los ancianos, más tarde á los niños, luego á las mujeres, y después se echó él mismo coronando con su muerte la inmensa hecatombe de su pueblo." La guerra hizo más, pues creó una situación de desconfianzas y serias inquietudes entre los aliados. Cuando en 1872, desentendiéndose de la alianza, el barón de Cotegipe celebró un tratado de acercamiento con el gobierno del Paraguay, el general Mitre le escribía al vizconde de Río Branco:

"No sólo el señor barón de Cotegipe al tratar por sí solo, no ha buscado ventajas comunes para los aliados, según me lo aseguró el señor consejero Correia, sino que ha tratado con cierto modo en contra de ellos, olvidando los deberes, los derechos y los sacrificios comunes."

Y agregaba en aquella histórica epístola:

"Triste y doloroso es que en el día de la victoria

esos sacrificios se malogren, y que el esfuerzo que hemos hecho los hombres públicos del Río de la Plata y del Brasil, para consolidar la amistad perpetua de estos países sobre intereses recíprocos y generales, se esterilice por errores de la diplomacia, cuyas consecuencias nadie puede prever, y cuya gravedad presente á nadie se puede ocultar.

"En efecto, ¿cómo puede sostenerse el mantenimiento de una fuerza brasilera en el Paraguay, es decir, un estado de guerra después de la paz, sin el acuerdo de los aliados, que constituye un verdadero protectorado armado, y esto después de lo que en contrario se estipuló en los protocolos definitivos firmados por V. E.? ¿Cómo puede conciliarse con el compromiso solemne ante el mundo del tratado de 1.º de Mayo, que el Brasil se presente hoy solo, garantiendo la independencia y soberanía del Paraguay, compromiso que por su contexto, por su naturaleza y por su objeto, era colectivo?

"Esto, más que la ruptura del tratado de alianza, es la reacción hacia una política que creíamos muerta, y que haciendo perder al Brasil todo lo que había ganado en el Río de la Plata, no le da en cambio, mayores ventajas.

"Además, debe llamar mucho mi atención que habiendo manifestádome tanto V. E. como el señor consejero Correia y el señor vizconde de San Vicente, que los motivos de urgencia por parte del Brasil para tratar separadamente, eran la necesidad y la conveniencia de retirar las fuezas que tenía en el Paraguay, sea precisamente la conservación ilimitada de esas fuerzas lo que se pacte en el tratado de paz, lo que importa una alianza de hecho con el vencido, en menoscabo de los aliados, cuyos intereses y derechos son olvidados por el diplomático brasilero."

Nosotros colocados entre dos vecinos de mayor poder, como se halla el jamón en el emparedado, tuvimos que hacer política de balancín para que no nos estrujasen con sus antagonismos y sus recelos. Así, en Mayo de 1872, don Jacinto Villegas, cónsul argentino en Montevideo, le notificaba confidencialmente á don Carlos Tejedor acerca de nuestra actitud ante el tratado de Cotegipe:

"Está acordada la contestación á la nota del Ministerio sobre la cuestión de la alianza, con motivo de los tratados entre el Brasil y el Paraguay. Redúcese á acusar recibo y á expresar en términos generales el deseo de que la dificultad surgida se arregle amistosamente entre los poderes divergentes. El doctor Velazco reconoce el derecho que sustenta el gobierno argentino contra la conducta de su otro aliado. Más todavía: reconoce la conveniencia que el oriental apoyase moralmente, siquiera con su opinión, la justicia del reclamo deducido. En su concepto el tratado de 1.º de Mayo subsiste en toda su fuerza, y en todas y cada una de sus cláusulas, siendo la ley única que regla los derechos y deberes de las naciones aliadas. Y esa ley la considera violada por la interpretación arbitraria que le da el Brasil al negociar separadamente los tratados Cotegipe, desertando la solidaridad para con los ajustes de los otros aliados con el Paraguay."

"Y sin embargo, sea por no ser la misma la opinión del presidente, sea por exagerarse demasiado las dificultades internas con que lucha este gobierno, sobre las que hace presión el ministro Goudin con motivo de la deuda brasilera y de la indemnización Mauá, el hecho es que no se atreve á aventurar frase que pueda traerle compromisos de presente con el Brasil, y la contestación no saldrá de los términos comunes que

usaría quien no fuese parte en la cuestión, y no tuviese por lo mismo derechos y deberes propios.

"El ministro Goudin, á la vez que estrecha á este gobierno con sus reclamos, lo insta para que mande nuevamente al Paraguay á su plenipotenciario doctor Rodríguez, para negociar sus ajustes, prometiéndole ser ayudado cerca del gobierno del Paraguay con la influencia del del Brasil. Parece que esto no está por ahora dispuesto á consentirlo este gobierno."

Y así fué, como puede leerse en la nota que, en ese mismo año de 1872, el doctor Julio Herrera y Obes le pasaba al ministro Goudin, declarando que la República nada tenía que hacer en el litigio del Brasil y de la Argentina sobre el Paraguay. Nosotros habíamos ido al Paraguay porque así lo quisieron el Brasil y el general Flores. Derrochamos cuanto pudimos la sangre y el oro; pero, una vez terminado el drama, no teníamos intereses legítimos que defender ni teníamos actitudes jurídicas que asumir en el pleito de nuestros vecinos con el Paraguay. Es indudable, pues, que por lógica, por sentimiento y por sus escritos Carlos María Ramírez no fué ni pudo ser partidario de aquella guerra, como no fué ni pudo ser partidario de aquella guerra, la romántica contextura de Juan Carlos Gómez. No insisto, puesto que he de volver sobre todo esto al ocuparme de la valiosa labor intelectual del doctor Luis Alberto de Herrera.

Quiero aprovechar la ocasión, que se me presenta y con que me convidan, para unir con algunos ligeros puntos de sutura este volumen á los anteriores, ocupándome muy sumariamente de las publicaciones periódicas más antiguas que han aparecido en nuestro país.

Comenzaré por *La Revista de 1834*, que principió á

salir, por la Imprenta de los Amigos, el 2 de Enero del año aquel, alcanzando á sostenerse y á divulgarse hasta el 15 de Agosto del mismo año. Su colección se compone de sesenta y seis números, iniciándola sus editores con estas palabras: "La imparcialidad, que queremos que dirija nuestros juicios, exige que, mirando lo pasado como un sueño, nos ocupemos de nada más que de lo presente. El drama que se ha representado en el año 33 pertenece ya á la historia, y sería entrometerse en su sagrado ministerio agregar reflexiones á lo que tanto se ha dicho y al fallo que ha pronunciado la opinión. Afanémonos de consuno en apuntalar el edificio conmovido por el rayo de las pasiones, miremos hacia adelante, pensemos en el porvenir, y dejemos los recuerdos para cuando no sea expuesto ocuparse de ellos".

La Revista de 1834 viene á ser como una gaceta oficial, como un registro en que se consignan las resoluciones de la administración, hallándose en ella más de una página de historia diplomática que mueve á curiosidad y pudiendo citarse, por su interés, los documentos relacionados con las maniobras del gobierno español para restablecer la monarquía en las patrias americanas. En sus números encontramos, también, algunas interesantes notas sobre teatro, por las que sabemos que Manuel Araucho, soldado y orador y poeta, gustaba de representar, en días de días, las labores de otros ingenios no más grandes que el suyo y de estirpe platense, aunque un ligero defecto de pronunciación afease y obscureciese su enfática manera de decir.

Los acontecimientos de Marzo, la revolución vencida en el choque de Cuareim, hacen que *La Revista* se olvide de su programa, manifestándose clara y abiertamente enemiga de Lavalleja; pero no es eso lo que me preocupa y lo que me importa, pues lo que

me importa y me preocupa es que no se ignore que aquella tentativa de prensa contribuyó al desenvolvimiento intelectual y artístico del país, disertando á su modo y de reflejo sobre las tragedias de Corneille, las ideas políticas de Morris, y el modo como Isotta, Vacani y la Elisa Piacentini cantaron con deleite de nuestro público *La Cenerentola* y el *Barbero de Sevilla.*

A *La Revista de 1834* siguió, el 20 de Agosto de aquel año mismo, *La Revista de Montevideo,* publicada también por la Imprenta de los Amigos. Es como el apéndice y el mejoramiento de la anterior, sin que la impidan proseguir su marcha regular el descenso de Rivera y el interinato de don Carlos Anaya. *La Revista de Montevideo* interesa é ilustra, pues transcribe lo que sobre ornitología halla en *El Monitor*, se ocupa de las memorias de lord Byron y de Chateaubriand, publica los versos mesenianos de Casimiro Delavigne y da á luz una traducción horaciana de Figueroa. Tengo, para mí, que el doctor Lucas Obes manejaba y dirigía el mecanismo de *La Revista de 1834* y el de *La Revista de Montevideo.*

Después de éstas, en Mayo de 1839, aparece *La Revista del Plata,* que no es revista, sino diario y que se imprime por la Imprenta de la Caridad. También publica versos, correspondencias del exterior, y como folletín una crónica dramática en cuatro partes, bastante bien hecha, muy animada y que se titula *La revolución de Mayo.* Dedícase con asiduidad á la reseña de las funciones teatrales de aquel entonces, tratando sin muchas ceremonias á Bretón de los Herreros, autor que no le place en *Un novio para la niña,* y á quien ensalza en *A Madrid me vuelvo,* por lo que opino que el gacetillero de la revista no careció de gusto. Ocúpase, también, aunque muy de pasada de *Catalina Ho-*

ward y *La Torre de Nesle,* dramas históricos de los más populares de Alejandro Dumas, y pégale fuerte, sin que me duela ni lo censure, á *El Mendigo de Bruselas* de Ducange, complaciéndose en darles hospitalidad á los sonorosos versos de Balcarce y á las rimas, casi nunca buenas, del general Mitre.

Años después aparece el semanario *La Mariposa.* Éste nace el 2 de Marzo de 1851 y muere el 11 de Enero de 1852. Cuarenta y cuatro números forman su colección, que teje y manipula nuestro Fermín Ferreira y Artigas. El semanario no vale mucho. Colaboran en él, de un modo irregular y sin grandes aciertos, José Mármol y Juan Carlos Gómez, Gregorio Pérez y Juan A. Vázquez, Enrique de Arrascaeta y José María Cantilo.

No diré lo mismo, en lo tocante al mérito y al influjo, de *La Revista Literaria,* que empezó á publicarse en Mayo de 1865 y que alcanzó á vivir sin intermitencias hasta mediados de 1866. Tuvo por directores á un mal autor dramático, á don José Antonio Tavolara, y por redactores á Julio Herrera y Obes, á Gonzalo Ramírez, á Eliseo F. Outes, á José Pedro Varela y á José María Castellanos. El penúltimo fué el que más escribió en la revista. Los otros aparecen, cuando aparecen, muy de tarde en tarde. Colaboran también en aquellas brillantes páginas, aunque no asiduamente, Alejandro Magariños Cervantes, Heraclio C. Fajardo, Laurindo Lapuente, Pastor L. Obligado, Dermidio De-María, Gregorio Pérez Gomar, Vicente Fidel López y José Cándido Bustamante. Bueno es decir que lo más sobresaliente que hallo en el periódico dirigido por Tavolara, es un estudio de Carlos María Ramírez sobre los líricos de nuestra América y un estudio de don Luis L. Destéffanis sobre el segundo de los libros rimados de Laurindo Lapuente. Tampoco puedo olvi-

dar ni pasar en silencio que *La Revista Literaria* publicó todas las románticas composiciones á que dieron vida el numen y el laúd del ardoroso y bien celebrado Melchor Pacheco y Obes.

Con el andar del tiempo las revistas se suceden diferenciándose en formato, propósitos é influjo. Recordemos, prescindiendo de *La Revista Oficial*, nacida en 1838 y muerta en 1839, los zumbos satíricos de *El Mosquito* de 1855 y los apasionamientos constitucionales del *Artigas* de 1864. Recordemos también la jacarandosa y no siempre pulcra libertad de *La Ortiga* de 1871, y recordemos también, porque se lo merecen, á *El Panorama* y á *La Revista científico - literaria* de 1877. Recordemos *El Molinillo*, el periódico burlesco con que Francisco Xavier de Acha entretuvo al público desde 1868 hasta 1870, sin olvidar á *La Revista Americana* de Eduardo Flores y de Anacleto Dufort y Álvarez, que empezó á publicarse en el período latorrista y casi al aparecer *El Negro Timoteo* de Wáshington Bermúdez. Recordemos á *La Revista enciclopédica de educación*, nacida en 1878 y concluída en 1880, así como á *La Revista del Plata*, que surge de nuevo en 1880 y que dura hasta 1882, honrándose con las firmas y con el apoyo de Justino Jiménez de Aréchaga y de Manuel Herrero y Espinosa. Recordemos que en ese mismo año de 1882 se fundó *El Indiscreto*, al que siguieron *El Plata Ilustrado* y *La Ilustración del Plata*. Recordemos á la *Revista de la Sociedad Universitaria* de 1880; y á la *Revista de Derecho y Jurisprudencia* que va desde 1887 hasta 1891, y á *La Ilustración Sud - Americana* de 1894; y á la *Revista de la Liga Patriótica de Enseñanza* de 1899. Recordemos, en fin, que en el decenio de 1890 á 1900 se publicaron *La Alborada* de Constancio Vigil, el *Rojo y Blanco* de Samuel Blixen, la *Vida Moderna* de Palomeque, —

que surge en el último de los años aquellos para finalizar, si no me equivoco, en 1903, — y *La Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales,* á la que unen su nombre y en la que ejercitan su pluma primorosa, Víctor Pérez Petit, José Enrique Rodó y los talentosos Carlos y Daniel Martínez Vigil.

Creo haber dicho ya que la prensa política del país nació en 1829 con *El Universal* del coronel Díaz, al que siguieron, tras algunas empresas olvidadas y poco felices, *El Nacional,* redactado en 1835 por don Andrés Lamas y *El Iniciador* fundado en 1838 por Miguel Cané. Vino después, siendo importantísimo por su influjo y su historia, *El Nacional* que Lamas y Cané resucitaron en 1838 y en que Rivera Indarte vertió sus iras desde 1838 hasta 1845, época en que aparece *El Comercio del Plata* que fué, hasta 1848, la tribuna pontifical del sesudo Florencio Varela. Siguieron á éstos *La Fusión, La Constitución* y *El Orden,* muralla en que clavó las banderas de su brillante prosa Juan Carlos Gómez. Creo que en 1850 nació *El Telégrafo Marítimo* de don Juan Buela, que supo más de números que de doctrinas, y creo que en pos de éste, á quien la política no apasionaba, entraron en la brega de las tradiciones *La Nación* de Barbosa y *La República* de José María Rosete. Tras *El País,* redactado por Acha en 1862, aparece *El Siglo,* que funda don Adolfo Vaillant, diario que vive aún, que goza de un renombre bien conquistado, que va á la vanguardia de nuestra prensa y en el que escribieron desde Elbio Fernández hasta Julio Herrera, desde Dermidio De-María hasta Angel Floro Costa, desde el cachazudo é inolvidable Jacinto Albistur hasta el economista y más que talentoso Martín C. Martínez. Dos años después, en 1865, nace *La Tribuna* de José Cándido Bustamante, y en 1869 surge mentiroso, pero entretenidí-

simo y popular, *El Ferrocarril*, iniciando la era del grito callejero y del comentario con escasez de salsa. Carlos María Ramírez tremola *La Bandera Radical* en 1871, y en el mismo año Francisco Bauzá funda *Los Debates*. José Pedro Varela, que ya es mucha cosa, publica *La Paz* en 1872, y Agustín de Vedia, que ya es un prestigio resplandeciente, hace que surja *La Democracia* en el mismo año. En 1874 Isaac de Tezanos se desata en *El Uruguay*, hasta que *La Razón* y *El Bien Público* aparecen, para querellarse, en 1878. *La Razón* no es católica. *El Bien* sí. En *La Razón* satiriza Daniel Muñoz. En *El Bien* filosofa, y también satiriza, Francisco Durá. *La Razón* lleva la mejor parte, porque el tiempo no es tiempo de maitines y letanías. En 1879 la industria de Lecot, que no es mala industria, engendra *La Tribuna Popular*, que es una mina de oro en las manos inteligentes de los Lapido. *El Plata* formula su credo constitucionalista en 1880, y la juventud universitaria le loa con transporte por la buena nueva del credo que apacigua las tempestades de nuestra historia. En 1881 sale *El Heraldo*, escrito á lo francés y con francés ingenio, en tanto que en 1882 Strauss inaugura el servicio telegráfico universal en *El Hilo Eléctrico*. En 1885, José Batlle y Ordóñez, musculoso y fuerte, da á conocer *El Día*, rivalizando desde el primer momento con *La Tribuna* y recordándonos por la popularidad, pero sólo por la popularidad, á *El Ferrocarril*. *El Día* no amó los militarismos. *El Día* no fué afecto á las dictaduras. *El Día* se vanagloriaba de no ser un diario oficial. *El Día* alardeó de indómito y valiente en la época de Santos y en las lúgubres horas de Puntas de Soto. En 1887 Angel Floro Costa cincela todos los mejores y todos los más raros donaires de su estilo en las prédicas políticas y finan-

cieras de *El Progreso*, y en 1887 aparece también *La Época* de Acevedo Díaz, creando un nuevo cisma en el siempre cismático cónclave de mi belicoso y desgraciadísimo partido nacional. Alberto Palomeque, al que ya conocéis y del que ya he tratado, se deshace en actividades en *La Opinión Pública* de 1889 y Acevedo Díaz, que se fué al destierro dejando *La Época* en las manos inhábiles de Ventura Gotusso, vuelve al país y funda *El Nacional* en 1895, preparando con sus vigores la revolución de 1896, porque no en vano Acevedo Díaz, en aquel período batallador, se lee noche á noche los anales de Tácito. Por fin, en 1899, nace y se afirma la "Asociación de la Prensa", cuya cuna preside y cuyos primeros pasos sostiene la docta y magna probidad de don Carlos María Ramírez.

Al hablar de *La Revista Literaria* de 1865 cité, por incidencia y sin detenerme, los nombres de José Pedro Varela y de Gregorio Pérez Gomar. ¿Qué hizo el primero? ¿Qué le debe al segundo nuestra juventud? El doctor Gregorio Pérez Gomar, — que fué jurisconsulto, publicista, catedrático, juez y fiscal de Estado, — nos enseñó que el ideal es la brújula y el fin del derecho, siendo partidario del arte para el bien en literatura. Escribió y dió á luz una serie de *Conferencias sobre el Derecho Natural*, una *Idea de la perfección humana* y un *Curso Elemental de Derecho de Gentes*. Esta es la única de sus obras en que nos detendremos, por ser la única que conoce nuestra ignorancia. De las otras apenas tenemos noticias, y no nos place zaherir ó elogiar siguiendo lo que otros han pragmatizado. *El Curso Elemental de Derecho de Gentes*, que se compone de 248 páginas, se divide en tres partes, dos apéndices y un resumen histórico. Trata la primera de aquellas partes de la guerra y de sus efectos, se refiere la segunda á las hostilidades en gene-

ral y ocúpase la tercera de las hostilidades marítimas. El primer apéndice se relaciona con los medios de concluir con la guerra exterior, el segundo está dedicado á la guerra civil y el resumen histórico va desde la antigüedad á Grocio, desde Grocio hasta 1780 y desde 1780 hasta 1866. Don Agustín de Vedia nos dijo que esta obra de Pérez Gomar contenía menos errores y más lógica trabazón que la obra que sobre el mismo asunto escribió el múltiple cerebralismo de don Andrés Bello, agregando que "el autor ha consultado minuciosamente á todos los autores en la materia, combatiendo principios erróneos, aclarando otros y estableciendo nuevos para llenar la deficiencia de aquéllos y responder á los progresos de la ciencia y á las exigencias especiales de las sociedades americanas". — A este juicio podemos añadir el de don Alejandro Magariños Cervantes, cuya indiscutible sapiencia se expresaba así: "En esta obra resalta la convicción más sincera, y se ve en cada página la meditación y el estudio del que ha bebido en buenas y saludables fuentes, del que ha procurado formar su conciencia con la lectura y examen comparativo de los mejores textos, no aceptando sino aquellas doctrinas que estaban conformes con los principios de la ley eterna, con el destino providencial del hombre y de la humanidad, y con el severo cumplimiento de las instituciones republicanas. Por el método, por la lucidez, por la energía de los conceptos, por la profundidad con que á veces condensa en breves palabras los puntos culminantes de una cuestión, el doctor Pérez Gomar se eleva á menudo á la altura de los primeros escritores que se han ocupado de estas difíciles materias. La espontaneidad de su talento, la facultad sintética con que abarca el conjunto de una doctrina y deduce consecuencias generales, campean sobre todo en las aplica-

ciones que hace á nuestro modo de ser, á nuestras cuestiones internacionales, á las necesidades y conveniencias de los pueblos americanos. Bajo este punto de vista, si otras dotes no las recomendaran, sus obras están destinadas á ocupar un lugar distinguido en la biblioteca de todo hombre ilustrado, que no sólo en América, sino también en Europa, siga el movimiento intelectual y desee conocer los esfuerzos que se hacen en estas regiones por reformar los malos hábitos, por apagar el fuego destructor de los cañones con la luz vivificante de la idea, y arrojar en el suelo empapado con la sangre de sus hijos, la simiente fecunda del porvenir".

Estos elogios son merecidos. Los justifica el caudal de lecturas del escritor, caudal poco común en los años inquietos de su florecer, y los justifica el amor al derecho, á la justicia, á la concordia humana, que centellea esplendorosamente sobre todas las páginas de su libro. Para aquel idealista generoso, aunque pobre en estilo, el derecho ofendido no puede acudir á la guerra sin tentar antes el uso humanitario de la mediación ó del arbitraje, cosa que hoy sostienen y en que hoy insisten Revon y Mérignhac. El doctor Pérez Gomar se ocupa después de la notificación, de la neutralidad, de los modos de garantirla y de los deberes de los beligerantes, condenando las guerras de botín y de asesinato. Trata, á renglón seguido, de los neutrales y de los efectos que el estado de guerra produce en las personas, en las propiedades, en las transacciones mercantiles y en los contratos hechos antes del estallido de la acción armada. Insiste en que al derecho de gentes le importa mucho saber si se han llenado las formalidades que deben proceder á la ruptura de la concordia, y saber si los que pelean cumplen con los deberes que les impone la humanidad. El beli-

gerante que desprecia esas formalidades y esos deberes, trastornando los principios de la civilización, no puede quejarse si su independencia es poco respetada por las otras naciones, á las que ofende y pone en peligro con sus violencias y con sus injusticias. No se le ocultan, no pueden ocultarse al autor, las contradicciones que siempre existieron entre el principio y la práctica del principio; pero esas contradicciones no sólo no afectan á la santidad del principio, sino que hacen más necesaria su difusión evangelizadora. Las crueldades de Austria en Hungría y los crímenes de Rusia en Polonia, nada suponen ante el derecho y poco significan ante la verdad. Los hechos pasan. El principio queda. Los tiempos mudan. El ideal humano permanece y se impone como la luz del sol después de un eclipse. Oid: "Semejantes contradicciones con el derecho no nos arredran, y seguiremos consignando sus rígidas consecuencias. — Para las hostilidades de la guerra, debemos considerar las naciones divididas en dos campos, uno donde la necesidad, sólo la necesidad justifica los medios coactivos, otro donde la paz con sus garantías se refugia como en un santuario; en éste, la mano de la civilización ha colocado á las mujeres, los niños, los sacerdotes, los magistrados, los sabios, los comerciantes, los labradores y toda la multitud de ciudadanos pacíficos y desarmados, aun aquellos que lo estaban y pagaron ya á su patria el tributo de su sangre; la necesidad deja sólo en el campo de la guerra á los ciudadanos armados; el Estado en cuanto hace la guerra se resume y personifica en el ejército. Esto no quiere decir que los demás ciudadanos y habitantes no sufran como miembros de la nación las consecuencias de la guerra; ellos soportan las cargas y no son ajenos á los males que traen, pero si no to-

man las armas ó se mezclan directamente en las hostilidades, su honra, su vida y su libertad deben quedar á cubierto de todo ataque, aun á pocos pasos del lugar en que se haya dado el más sangriento combate. Al mismo enemigo, no se reconoce hoy el derecho de matarle, aun en la resistencia, sino como medio extremo de vencerlo, y hay más gloria en hacer lo primero — porque hoy el valor es un mérito vulgar y sólo descuella la inteligencia y el arte. Respecto á los prisioneros nos parece excusado poner en cuestión si se les puede matar, ofender, reducir á esclavitud, porque á este respecto todos los autores están de acuerdo y se mira como un axioma en derecho de gentes, que al prisionero no se le puede hacer otra cosa que asegurarlo y detenerlo mientras sea necesario, y que si no se le puede guardar ó alimentar, se le ponga en libertad bajo condiciones ó bajo palabra de honor de que no volverá á tomar las armas. Del mismo principio de que las hostilidades sólo se justifican en cuanto son necesarias á la coacción, se deduce que los ejércitos deben batirse en los lugares donde menos destrucción ocasionen, y que hostilizar una plaza donde existen tantas personas inocentes, sólo debe hacerse cuando de ello resulta un progreso hacia la conclusión de la guerra ó cuando esto puede decidirla. No trepidamos, pues, en condenar el bombardeo de las plazas, como medida innecesaria y destructora; los fuegos no pueden dirigirse sino contra los enemigos y las casas y sus desolados habitantes no lo son; y no se alegue la necesidad, porque ella también tiene un límite, y si no puede vencerse á un enemigo combatiéndole, no se arguya que pueda vencérsele desencadenando sobre él todos los medios de destrucción, caigan ó no caigan sobre inocentes".

Así, guiado por su sed de ideal, nuestro tratadista,

escoge y entresaca lo más clemente y lo menos duro que encuentra en Wattel, Martens, Cussy, Wheaton, Pinheiro - Ferreira y Pradier - Foderé. Firme en su tesis, agrega al ocuparse de las hostilidades contra la propiedad: "El beligerante que ocupa un territorio enemigo, por más segura que tenga su ocupación, no puede adquirir otro derecho que el derecho de imperar en él; esto es, el dominio eminente: entonces, pues, las propiedades de los particulares tienen que respetarse, la expropiación con todos sus requisitos será el medio lícito de adquirir aquellas que sean necesarias al servicio, y las contribuciones las únicas cargas que pueden imponerse á las cosas de los particulares. Respecto de las armas y municiones de guerra, á todo artículo destinado á las hostilidades, la captura es una consecuencia natural, es el acto que responde al intento de no volver al agresor el arma con que puso en peligro nuestra existencia; pero las demás cosas destinadas al público no pueden capturarse, porque no hay una razón para hacerla justa; sino se puede tomar la propiedad particular, ¿por qué se han de poder tomar las cosas que responden á las necesidades de todo el vecindario pacífico? — La razón por la cual no es lícito quitar la propiedad ajena es doble, porque se refiere á no privar á otro de lo que tiene derecho á poseer y á no enriquecernos por medios reprobados, luego poco importa que al enemigo se le despoje para enriquecerse el despojante, ó simplemente para hacerle daño; por consiguiente es un corolario de los principios arriba expuestos y demostrados, que la tala y destrucción de campos y ciudades es una hostilidad ilícita, por más que Wheaton crea lo contrario por vía de talión, consecuente con el absurdo de que el código internacional no se basa sino en la reciprocidad de las naciones."

No seguiré á mi autor en los capítulos que consagra á las hostilidades marítimas, pues mi objeto no es otro que dar á conocer el piadoso idealismo de sus ideas y las líneas generales de su enseñanza. Básteme decir que es enemigo del embargo bélico de los buques de la nación que está próxima á ser nuestra enemiga, mientras no se declaren oficialmente las hostilidades y no se agoten todos los recursos pacíficos, como es enemigo del corso, llamando defensores del derecho de robar á los que le prohijan como Giraud Dupin y Hautefeuille. Si el corso no es justo, menos puede ser favorable á las potencias débiles, aunque así lo dijeran, en beneficio propio, contradiciendo las máximas de Franklin, los Estados Unidos en 1856. — "Es un error creer que el corso sea conveniente á los débiles. Nada conseguirían éstos con agriar más al enemigo con los apresamientos de los corsarios, pues por esta razón no dejará el fuerte de aprovecharse de su superioridad; resultará que su marina será aumentada para proteger mejor su comercio, y el débil quedará con el doble despecho de haber recurrido á un medio ilícito y al mismo tiempo ineficaz. Además el gobierno débil, responsable de los actos de sus corsarios, se ve á cada instante expuesto á reclamaciones de los neutrales, tanto porque la avaricia de estos corsarios los lleva á cometer depredaciones inicuas, cuanto porque no tendría ese gobierno, en razón de su misma debilidad, con qué hacerse obedecer del corsario al cuál haya autorizado."

En nada difieren estas opiniones de las opiniones sostenidas por Rossi en el último de los tomos de su *Tratado de Derecho Internacional*. Éste nos dice que el corso, con sus violencias y depredaciones, es contrario al derecho, de acuerdo con lo sustentado por Monroe en 1823 y por lord Clarendon poco antes de

estallar la guerra de Crimea. Su abolición definitiva quedó decretada, por las potencias más fuertes de Europa, á mediados de Abril de 1856, negándose sólo á suscribir la declaración de su ilegalidad los Estados Unidos, España y Méjico. Según Rossi, el corso no ha sido utilizado en las guerras posteriores y bien conocidas de 1859, de 1864, de 1866, de 1870 y de 1877. El corso ha demostrado patentemente, según el mismo Rossi, todas las desventajas de su inutilidad en la guerra separatista, cruel y dolorosa, que ensangrentó el norte de nuestro continente desde 1860 hasta 1865. Y nuestro autor concluye:

"Nosotros, aceptamos todo progreso, y no creemos que debe nadie resistir á dar un paso hacia adelante, porque otros resistan dar dos. Haciendo votos por que algún día se acepte, como debe aceptarse, la enmienda propuesta sobre la libertad completa de la propiedad pacífica, nos felicitamos de que hayan adherido á las declaraciones del congreso de París la mayor parte de las naciones civilizadas. Por consiguiente, las únicas naciones que desconocen esta doctrina y se han reservado el derecho de hacer el corso, son: Costa Rica, España, Estados Unidos, Honduras, Islas Sandwich, Méjico, Nicaragua, Nueva Granada, Paraguay y Venezuela. La República Oriental, aunque no ha adherido por la voluntad del legislador, único que puede constitucionalmente hacerlo, ha emitido un voto de simpatía por el conducto del Poder Ejecutivo, y tiene el compromiso de pronunciarse de un modo terminante. Si nos fijamos en que los Estados Unidos, han reconocido la justicia de abolir el corso en su política interior y en sus tratados, consignando en ellos la efectividad de la abolición, veremos que sólo por circunstancias de actualidad la desconoce en general,

y que no quedan sino muy pocas naciones que desprecian el principio."

Habla más tarde de los bloqueos, que no son obligatorios si no son efectivos, ocupando bélicamente el que los declara la parte del territorio fluvial ó marítimo que se quiere aislar, y habla también del derecho de visita que, como el de captura y presas, es un derecho consuetudinario más que otra cosa, por cuanto no podemos reconocer como aceptable y justa ninguna hostilidad que se practique contra la propiedad particular y en territorio neutro, siendo bien sabido que el buque mercante es como la continuación del territorio de su bandera. Después de condenar la guerra de conquista, nuestro autor se ocupa de los modos de celebrar la paz y de los efectos producidos por los tratados pacificadores, deteniéndose en la cesión forzosa para el vencido de los territorios conquistados por el vencedor. Si la cesión pacífica es injustificable, más injustificable es aún la cesión obligada que impone á los débiles la ley de los sucesos, porque si bien se mira la cesión de un territorio no es valedera mientras sus habitantes no expresen su voluntad de separarse del cuerpo político á que pertenecen, pudiendo decirse que esa cesión, "más propiamente que una cesión, es reconocer la pérdida de un derecho, pues los habitantes de esos territorios conservan sus derechos para emanciparse, si pueden conseguirlo".

Claro está, ahora, que la importancia del libro de que me ocupo es relativa y variable. Poco significa si se le compara con las obras de Rossi ó de Calvo. Significa mucho si se atiende á la época y al país en que se publicó, recordando lo que éramos y representábamos en 1860. Cuando menos el libro demuestra, de un modo irrefutable, que jamás nos faltó la visión del de-

recho, la luz del porvenir, y que tuvimos sed de justicia hasta en nuestra infancia de pueblo libre. Dulcificar la guerra y ennoblecer sus usos será siempre un propósito digno de loa, aunque ese propósito resulte difícil de realizar hasta en nuestro tiempo civilizador, que no sabe impedir los abusos del fuerte y tolera que el búlgaro, que no es sino un bárbaro, se entregue al pillaje y ponga el signo de su fe mística sobre la frente mahometana del turco de Salónica. Es honroso para nuestra cátedra que en ella condenasen la guerra por la guerra, que en ella hablasen de un modo despectivo de la guerra de religión y de conquista, que en ella se opusiesen á la ley del más fuerte, primero nuestro Gregorio Pérez Gomar y después nuestro Alejandro Magariños Cervantes.

Esos nombres, entre otros de linaje no menos alto, dan brillo y enaltecen á la facultad de jurisprudencia de la república en que hemos nacido y en la que adoramos por ley de amor y por ley de caballerosidad.

Creo inútil decir que el doctor Pérez Gomar nos habla también de las divisiones de la guerra que, según los antiguos, puede ser pública y civil, justa é injusta, ofensiva y defensiva, de conquista y de intervención. Creo, igualmente, haber manifestado de un modo categórico que nuestro autor entiende que la guerra es un mal, aunque en ocasiones sea un mal necesario, no pensando como Haller, para quien la paz prolongada es á modo de veneno que consume y enerva á las naciones más varoniles. Mucho más moderno y mucho más clemente en su filosofía, nuestro compatriota no entiende ni preconiza que las artes, las ciencias y aun las virtudes brotan de la guerra como el agua pura del manantial montés, apartándose del modo de pensar y decir de José de Maistre. Y creo haber expuesto, de un modo categórico, que para nues-

tro autor no hay guerra legítima si el amor al derecho no la sanciona ó si no se agotaron, antes de declararla, todos los medios pacificadores que el estado ofendido tiene á su alcance, adivinando lo que en nuestros días dijo Riquelme, quien nos enseña que el estado, que prescinde de intentar una justa conciliación, ó no cree en la bondad de su causa, ó busca en la guerra un pretexto para fines poco gloriosos y poco respetables. Y como es natural, como ya esperábamos, el tratadista consagra los últimos capítulos de su obra á la guerra civil.

¿La condena? No siempre ni en todos los casos. Cuando el poder utiliza la autoridad y los recursos de que dispone para imponerle al pueblo principios y leyes que no concuerdan con el bien colectivo, el sentimiento público puede y debe apelar al recurso supremo de la revolución. Por regla general, los partidos han de ser evolucionistas y reformadores, no revolucionarios; pero, bajo las dictaduras aplastadoras, el derecho á la rebeldía es un derecho que no desconoce ni la misma rigidez constitucional y monárquica del célebre Bruntschli. La evolución no es posible ni practicable cuando están cegadas las fuentes del voto, cuando el poder arruina y oprime y prostituye, en cuyo caso sólo puede evolucionarse con la ayuda de la violencia, respondiendo entonces la revolución al verdadero sentido de su etimología, que no es sino el de pasar el estado político de un cuerpo á otro. Hay ocasiones excepcionales en que sólo las armas pueden cambiar ó remover el ambiente de una sociedad agónica ó desesperanzada. La guerra civil, que la sacude, la templa y resucita. Recordad lo sucedido en Roma. Recordad igualmente, lo sucedido en Inglaterra. Recordad, después, lo sucedido en Francia. Recordad, por último, el origen histórico de los Estados Unidos.

¿Qué leyes rigen, en la edad contemporánea, en esta maravillosa centuria nuestra, á la guerra civil? Expongámoslas de un modo sumario, antes de saber lo que pensó en su tiempo nuestro Pérez Gomar, para decir más tarde que poco difieren en substancia nuestras ideas de las ideas contenidas en el libro de que me ocupo y que publicó don Alejandro Magariños Cervantes en 1866.

Es bien sabido que las revoluciones son consideradas como delictuosas por la fracción que ocupa el poder, siendo los revolucionarios héroes si triunfan y criminales si son vencidos.

Es ridículo llamar traidores á la patria á los adversarios del orden establecido, porque, según las constituciones americanas, sólo traiciona al país de su cuna aquel que milita bajo las banderas del enemigo. El alzamiento público, la abierta hostilidad contra los que gobiernan, no es acto de traición, como lo es, por ejemplo, suministrar armas y reclutar gentes para los extraños, facilitando la entrada de nuestro territorio á la ambición ajena.

Los delitos contra la seguridad interior y el orden público no son considerados como traiciones por la ley penal, y nuestro código diferencia con claridad suma, graduándolos con acierto lógico, todos los actos de traición, rebeldía y motín.

La guerra civil, con las subsiguientes alteraciones del orden público, no surge efectos internacionales, mientras la acción armada no se ejerce por los revolucionarios de un modo regular, es decir, mientras éstos no se apoderan de lugares y plazas que les permitan oponer una acción gubernamental á la acción gubernamental del grupo ó del partido dominador. Sólo cuando el gobierno del estado en armas, ó cuando los gobiernos de los demás estados, reconocen la beli-

gerancia de la revolución, los insurrectos dejan de ser considerados como criminales por la ley punidora, tratándose los daños producidos por la guerra civil con el mismo criterio con que se tratan los daños producidos por la guerra internacional.

En el último congreso de jurisconsultos celebrado en Río de Janeiro, el doctor Epifanio Pessoa propuso que se estatuyera y reglamentara que ningún estado tiene la obligación de tratar á los insurgentes como beligerantes, aunque ese carácter les sea reconocido por el gobierno con que batallan. Eso sería establecer, contra la opinión de los propios partidos en choque, injustas diferencias y arbitrarias desigualdades, convirtiéndose los extraños en jueces del ideal tal vez apasionadísimo, pero siempre noble y sin duda sincero, porque aquéllos litigan. Aun no reconocida la beligerancia de la revolución, la humanidad y la costumbre quieren que sus prisioneros sean tratados como prisioneros de guerra, sin someterlos á las acritudes del derecho penal ordinario y sin considerarlos como piratas en los trances de la guerra civil marítima. El pirata y el bárbaro son aquellos que depredan lo mismo en las horas de paz que en las horas de guerra, según el principio preconizado por Ortolán y al que se ciñen los más célebres tratadistas modernos de Europa.

El derecho internacional, de acuerdo con el instituto que en 1900 se reunió en Neuchatel, quiere que las terceras potencias, las que se hallan en paz, apoyen y no obstaculicen las medidas tomadas por las naciones independientes para restablecer su tranquilidad interior, prohibiendo que aquéllas permitan que se organicen en sus dominios expediciones militares contrarias á los gobiernos establecidos en las patrias revueltas. El derecho internacional quiere también que

se trate con humanidad y consideración, aunque desarmándolos é internándolos, á los insurrectos que se refugien en un país que no sea el suyo, agregando que el reconocimiento de la beligerancia produce todos los efectos ordinarios de la neutralidad.

¿Qué se requiere para que la beligerancia pueda ser reconocida y declarada por las otras naciones? Se requiere que la revolución conquiste una existencia territorial y se adueñe de una parte del país sacudido, reuniendo allí los elementos de gobierno necesarios para ejercer los derechos aparentes de soberanía. Las terceras potencias pueden retractarse, aunque la situación de los partidos en lucha no se modifique, de ese reconocimiento y de esa declaración de beligerancia; pero este acto no tiene efecto retroactivo alguno ni contraría ninguna de las prescripciones de humanidad antes consignadas. Ha querido agregarse que el reconocimiento de la beligerancia no es obligatorio para país alguno ajeno á la lucha, si ese reconocimiento es perjudicial á sus intereses, puesto que en toda cuestión de derecho hay una parte jurídica y otra práctica, según dicen los norteamericanos Sulzer y Summer. Esto es erróneo, porque es injusto. Contra el derecho visible no hay interés legítimo. Cuando un movimiento armado se coloca en las condiciones pedidas por el capítulo de Neuchatel, negarse al reconocimiento de esas condiciones, es buscar una argucia para no cumplir con la neutralidad que nace de la beligerancia. Es un arma inicua en contra del ideal que persiguen los pueblos de los estados débiles y es un arma peligrosísima contra el ideal que persiguen los pueblos de las patrias grandes, porque en el primer caso se ofende al derecho y en el segundo caso, si triunfa y se impone la revolución, se crea un recelo y una animosidad entre los vencedores y el estado que pospuso la razón

del derecho á la sinrazón de sus intereses. Si el reconocimiento de la beligerancia, no justificado por la justicia y las necesidades que ésta nos impone, es una gratuita manifestación de apoyo moral á los sediciosos, el no reconocimiento de esa beligerancia, por razones de interés de alianza ó de armonía de principios é instituciones, es un error contra lo porvenir y contra la misma independencia de los estados, que son los únicos jueces de la hermosura de su ideal y de la excelsitud de los móviles por que batallan. Por las mismas razones transitorias de amistad ó de conveniencia, un estado podría intervenir, sin motivo alguno, en las querellas familiares del estado vecino, aceptando el criterio de Williams Sulzer, para el que los Estados Unidos debían intervenir ó no intervenir, según les resultase beneficioso ó perjudicial, en los pleitos interiores de Méjico.

Para Pérez Gomar, y también para nosotros, la rebelión, que no es la guerra civil, puede ser un crimen de los gobiernos y puede ser un crimen de los partidos. "No es necesario que la rebelión se dirija contra el director de la sociedad, este mismo director puede ser un rebelde, si al frente de un círculo cualquiera, pretende imponer una constitución ó una ley que la nación entera rechaza". Nuestros partidos gubernamentales viven, casi siempre, en estado de rebelión perpetua. Son, por lo común, asociaciones de incidente y de casualidad, sin credo y sin miras, sin arraigo en las masas ni historia en nuestra historia. Están formados por un número de hombres ansiosos de puestos y de categorías, que intervienen en todos los asuntos y que disfrutan de todas las ventajas, sin otra obligación que la de obedecer al jefe, al caudillo, al abanderado, al ídolo del grupo, que unas veces es Tajes, y otras es Julio Herrera, y otras es don Juan Idiarte Borda. Bo-

rrosos y pálidos, esos hombres dejan pasar los gobiernos y las revoluciones, quedándose de pie en medio de las ruinas, para usufructuar los triunfos y los provechos que el orden reparte á los que lo mantienen, aunque el orden sea la rebelión de lo arbitrario contra la libertad. Esos hombres son, para el que gobierna, lo que eran los clientes para los patricios de la antigua Roma. Son el elemento defensivo del que los protege, su elemento defensivo contra la sociedad y contra la ley, aunque el que los protege claudique de lo que predicó y se alce, sirviéndose de las armas del país, contra las aspiraciones y los ideales del país entero. Son conciliadores si lo es el gobierno y hablan en contra de la tolerancia si la tolerancia disgusta al poder. ¿Qué piensa César? Si lo sabéis, ya sabéis lo que piensan los amigos de César. ¡Y así se corrompe, mercantilizándola, á la juventud! ¡Y así vivimos en perpetuo estado de rebelión, siendo el poder el que levanta la banderola, el sofisma y la argucia y el pretexto y el mostrador y la masónica seña de alianza de familia del grupo, contra la bandera que para todos abre y extiende, hacia lo azul divino, sus pliegues crujidores y asoleados!

¡Esta es la verdad! ¡La verdad dolorosa y terrible! ¡Esa es la verdad, y esa verdad explica la tolerancia con que nuestros teóricos de más probidades consideraron siempre á la guerra civil, tratando de levantarla hasta la altura del derecho de gentes! ¡Esa es la verdad, y contra la verdad, como contra la ley, es inútil, completamente inútil, cerrar los ojos! ¡Ni la sangre ni las ruinas nos pueden ser odiosas, porque si la asociación política no existe sino para el bien, en tanto el gobierno de la asociación política pospone el bien á sus intereses de dominio ó de secta, la asociación política no está organizada y tiene forzosamente que de-

batirse en una larga lucha, en una serie de convulsivos sacudimientos, que la empujan, como al navío sin piloto las olas del estuario, hacia las playas de la tierra prometida del Ideal!

No debe, pues, confundirse la rebelión con la guerra civil. La rebelión, sea del gobierno ó de la llanura, es una guerra civil descaracterizada, que no deslinda de un modo claro la responsabilidad de los beligerantes ni de los neutros. En cuanto á la guerra civil, á la que promueve una parte considerable de la nación contra el poder que la esquilma ó la oprime, cae dentro de las leyes internacionales á que hemos aludido al hablar del congreso de Neuchatel, leyes que no pudo conocer ni pudo apenas adivinar el erudito autor del *Curso Elemental de Derecho de Gentes.*

El doctor Pérez Gomar entiende que para que los principios internacionales puedan aplicarse á la guerra civil es necesario que los intereses y los dominios de la revolución formen como un estado independiente, por más que, con el restablecimiento de la paz, vuelva á constituirse la nacionalidad antigua. Es substancialmente lo mismo que para el reconocimiento de la beligerancia estatuyó el capítulo del año 1900. Es cosa corriente que no hay beligerantes en la rebelión ni en la guerra civil hasta que la lucha intestina no se transforma en pleito estadual, como es cosa corriente que el deber de los neutrales se opone al reconocimiento de la beligerancia en tanto ese reconocimiento no se halla encuadrado en las condiciones que exige el derecho internacional. Digamos, sin embargo, que, fuera de estos principios generales y de la médula idealista de sus páginas, poca novedad y poca amplitud hallamos en el texto del uruguayo autor, á pesar de que en aquellos días ya el derecho consuetudinario europeo empezaba á ser resistido por los hombres de Amé-

rica. Así Lastarria, en 1864, entendía que los pactos de protectorado y la intervención de los monarcas ultramarinos en las luchas civiles continentales, eran de muy dudosa legitimidad y significan un serio peligro para la independencia de las repúblicas colombianas, diferenciándose del modo de sentir de don Cándido Juanicó, que quiso neutralizar nuestro territorio en 1859, colocándolo en las mismas condiciones en que se encuentran los territorios de Bélgica y Suiza. Un derecho especial se imponía, dado lo especial de su situación, á los pueblos americanos, derecho que emanaba lógicamente de las vicisitudes de su historia, de las necesidades de su equilibrio y de lo democrático de sus instituciones. La intervención de Francia en las luchas de Méjico, la intervención de España en Santo Domingo, el proyecto de protectorado de la primera de estas naciones en el Ecuador, el debate en que se midieron Juanicó y Cavia, las experiencias que recogíamos en la guerra del Paraguay, las ocultas pretensiones de España sobre Las Chinchas y la valiente declaración de guerra de Chile á España, bien merecieron ser atendidas por el mucho saber de don Gregorio Pérez Gomar. La idea de justicia, en pugna con los precedentes históricos, germina y centellea en el manual de que nos ocupamos, lo que ya es muchísimo; pero échase de menos el comentario que ilustra y que se basa en el hecho reciente, en el hecho vecino á nosotros, en el hecho sugestionador, en el hecho que corrobora la doctrina engendrada por una larga serie de hechos anteriores. Teóricamente nada de novedoso podíamos ofrecer á la ciencia; pero podíamos dar á la ciencia aire de novedad relacionándola con el modo cómo Europa trató al Perú y desentrañando la índole de la diplomacia imperialista en el Río de la Plata. No se necesitaban menfíticas hermeneúticas para encon-

trar en el choque de los egoísmos económicos y territoriales, más que en el derecho y en la razón, el por qué de las batallas á que asistíamos, pues la alianza de dos repúblicas con un imperio nos demostraba que el equilibrio y el buen acuerdo entre las naciones no se derivan de la identidad orgánica de sus creencias, sino del transitorio connubio de sus intereses bien ó mal entendidos. Necesitábamos un derecho nuevo, un derecho humano, un derecho propio, un derecho que afianzara y que garantiera la soberanía de las naciones más suspicaces, que suelen ser las naciones menos expertas y menos poderosas. Su suspicacia nace de su misma debilidad. Necesitábamos un derecho que no tratara á los débiles, para civilizarlos y compelerlos á la armonía, como Europa trataba á la Persia, á la China, al Japón, á Méjico y al Perú. Necesitamos crear un derecho nuevo, un derecho humano, un derecho paciente, un derecho luminoso y culto, como el derecho que entreabría sus alas en el fondo de la obra del doctor Gregorio Pérez Gomar.

¿Por qué no explayó aquel noble espíritu todas las consecuencias de su doctrina desde lo alto de la tribuna universitaria? Es que aquellas cuestiones eran muy espinosas y los tiempos muy duros. Es que entonces no fué posible evangelizar como lo hacemos hoy. Harto el maestro nos dijo al decir, melancólicamente, que aún no existía la escuela filosófica que hiciese de la idea de la justicia la base única é invariable del derecho internacional. Han pasado cincuenta años, más de medio siglo, y ese derecho es todavía, más que una ciencia, un producto de la costumbre, algo anacrónico con mucho de cruel. Hemos comenzado á reaccionar, las conclusiones de los textos son más humanas y más precisas, el porvenir avanza y las universidades desbrozan su sendero de malas hierbas;

pero, de cuando en cuando, el ruido del cañón y el culto de la fuerza retardan el advenimiento del ideal, robusteciendo los timbres y los vigores del derecho consuetudinario de la extraviada Europa.

II

Ya dije que el más asiduo de los redactores de *La Revista Literaria* de 1866, fué el inolvidable José Pedro Varela, eminente educacionista, á cuyo vivir y á cuyas labores dedicó un libro entero la flexible y amable mentalidad del doctor Manuel Herrero y Espinosa.

José Pedro Varela nació el 19 de Marzo de 1845 en la ciudad de Montevideo. Su padre, don Jacobo Varela, tradujo del francés el primer libro de pedagogía publicado en el Plata, lo que explica las aficiones con que más tarde nos honró su hijo. Su madre, doña Benita Berro, fué hermana de don Bernardo Prudencio Berro, el más probo de los presidentes de que se ocupa la historia del país. Esto explica, también, sus aficiones á la vida pública, como sus amores hacia el verso quedan justificados con recordar que á las familias de sus padres pertenecieron Adolfo Berro, el romántico autor de *La expósita,* y Juan Cruz Varela, el romántico autor de *La expiación.*

El niño, destinado á ser célebre, estudió las primeras letras en un colegio de sacerdotes, y entró en el comercio al cumplir tres lustros; pero dedicando sus ocios y sus vigilias al cultivo de la literatura y de los idiomas de más frecuente empleo. En 1866, al compás de las mortíferas salvas de Tuyutí y de Estero Bellaco, escribió en la prensa en contra del gobierno de don Venancio Flores, dándose á conocer como cro-

nista y versificador en el periódico dirigido por Tavolara.

En 1867 viajó por Europa y los Estados Unidos, editando en la gran república un libro de rimas que á mí no me parece lo mejor de su ingenio. Florecido en el plenilunio de la escuela romántica olvidó, como todos, que el clasicismo, en lo que atañe á la forma de la expresión, se funda en principios que el buen gusto no siempre puede desconocer. La gran dificultad del arte, como dice Cañete, consiste en hermanar el fondo con la forma, de suerte que la idea quede calcada en el molde que mejor y con más hermosura la determine. Cada ingenio tiene su índole peculiar, cosa que nuestro romanticismo desconoció, pareciéndose, como gotas de agua, todos sus cultores por el modo como deslustran lo que producen con la llaneza de su lenguaje ó con lo duro de los pies de sus glosas. Lo prosaico de su amaneramiento en ocasiones, y en ocasiones la viciosa contracción de sus diptongos; las imágenes zurdas en muchos casos, y en muchos casos la carencia de imágenes iluminadoras; los versos sin substancia no pocas veces, y no pocas veces la enfermiza exacerbación de un sentimentalismo que no es sentimiento, son defectos comunes á todas las liras de los nativos que idolatraron en la escuela literaria que inició Klopstock, que enalteció el maravillante numen de Schiller, y que redujeron á fórmula preceptiva los dos Schlegel. Bueno fué el libertarse de la crítica sistemática en busca de nuevas formas y nuevas creaciones, bueno y laudable; pero no fué laudable ni pudo ser bueno lanzarse todos por el mismo camino, munirse todos en el mismo vocabulario, desatender torpemente y con el mismo ahinco la corrección, y gastar todos en los mismos asuntos, sin brillantez y ya sin novedad, su vena abundantísima de poetas. Nues-

tro romanticismo no supo que, como nos enseña José Ingegnieros, el genio es una enorme sinceridad, que dice lo que siente como lo siente. La imitación le da á lo charrúa, á lo nuestro, á la nativo, á lo de la tierra, el sabor agradable, pero industrial y exótico, de lo importado. Lo genial es único y tiene sello propio. Recordad á Cervantes, recordad á Shakespeare, recordad á Sarmiento, recordad á Walt Whitman. Nuestro romanticismo parece un fabricante falsificador. Aquel estilo es siempre desigual y no siempre es claro, aquellas pasiones no son siempre puras ni siempre son sinceras, y el drama terrible de aquellos espíritus no es siempre un drama y casi siempre nos sabe á parodia, porque si el correr de un mismo arroyo ó de un mismo río produce en ciertas partes flores y frutas, en otras partes el correr cancionero nada produce y se pierde entre arenas. Fué un gran error del romanticismo el error en que el romanticismo cayó al pensar que todas las almas deben ver á la belleza del mismo modo. Si fuera así, si la belleza dependiese de una ley inmutable y omnipotente, la belleza no variaría con las costumbres de cada edad y con el gusto de cada ser. La hermosura de las cosas y de las pasiones está en nosotros más que en las pasiones y en las cosas mismas. La belleza de la noche estrellada no estriba en sus astros, sino en la emoción de quietud y misterio que la luz de sus astros produce en mi espíritu. Si una rosa es bella débese á que en el mundo interior de mis ojos resalta la hermosura de sus colores, que si á mí me place cuando en sus pétalos sonríe el nácar, á otro le placerá cuando en sus pétalos lo purpúreo sonría. La belleza es un producto psíquico, como la imagen es un producto mental, y cada alma produce á su modo, como imagina á su modo cada cerebro, siendo vituperable que nuestros románticos desconociesen que cada

musa es un reflector que envuelve en la lumínica red de sus haces, — modificando sus apariencias con arreglo á su propia índole y á sus propios gustos, — las nubes y los golfos y las montañas y los bosques y los llanos y las honduras del universo íntimo de cada artífice. Ranz Romanillos nos arguye bien, cuando nos arguye, "que las bellezas las ha de sacar cada uno de su propio fondo", lo que explica perfectamente el por qué son tan desemejantes en el género lírico, á pesar de su común y romántica modalidad, Wieland y Leissing, Lamartine y Hugo, Byron y Swinburne, Espronceda y Zorrilla.

José Pedro Varela fué romántico, fué melancólico, y sintió en sus carnes los dientes de la duda y la desesperanza, buscando en los recuerdos de sus preces de niño el bálsamo á la byroniana enfermedad de que sufría su generación; pero el verso, la música, la forma, el numen brillante y original, permanecieron sordos al ruego de su lira como permanecieron casi siempre sordos al ruego de las liras, no peor encordadas, de Gonzalo Ramírez y de Lucio Vicente López. El grito que levanta, el tropo que deslumbra, el acorde que hechiza, el verso que se queda vibrando en la memoria, la audacia que sorprende, la claridad de la idea que se ve en lo puro y corriente de la dicción como se ven la claridad del cielo y el verdor del paisaje en lo puro y corriente del arroyo azul, no los encontramos, por más que queremos, en las rítmicas páginas de *Ecos perdidos*. Aquel libro es un libro de juventud, es un libro que se parece á todos los libros de su tiempo, es un libro de técnica poco sabia y de inspiración poco sostenida. El autor ama y duda, el autor sufre porque vacila y quiere; pero ni en sus silvas, ni en sus sextetos, ni en sus octavas, ni en sus cuartetas, hallaréis el sollozo, la imprecación, el mal-

estar, las nerviosidades, el sentir profundísimo que dan eterna vida á la frase incendiada é incendiadora. El versificador se atrae vuestra simpatía, pero sólo y únicamente vuestra simpatía, porque la luna triste de sus amantes duelos y de sus ansias de lo más allá, no tiene el brillo particular de las noches de tormenta y de desolación. Lo mejor, lo único, lo más característico se encuentra en sus dudas ávidas de creer. Oid:

"Como el pampero que al mar agita,
Y que en los bosques al árbol quita
Todas sus hojas y su frescor;
Así en mi pecho se alza la duda,
Que roe lenta, que roe muda,
Mis esperanzas, mi corazón.

Y como el ave vuelve á su nido;
Como al recuerdo de un bien perdido
Se vuelve el hombre lleno de amor;
Así mi alma, cuando suspira
Lejos del mundo, de su mentira,
Se vuelve al cielo, se vuelve á Dios!"

Oid aún:

"Pero ¿es un beneficio el que nos hace
Ese Dios, que impasible
Contempla el sufrimiento de este mundo,
Cuando nos da el amor? No será acaso
Para hacer más horrible la existencia
Que nos presta esa luz, que si un momento
Ilumina la vida,
Desaparece luego
Y nos deja en el alma eterna herida?

¿Pero existe el amor? Y aun existiendo
¿Es puro, es sacrosanto, como dice

El corazón cuando de amor palpita?
Si es un recuerdo que en el alma queda
Del cielo que perdimos, ¿por qué, entonces,
Es imposible amar, sin que encontremos,
Una mujer en quien se fije el alma,
Y si es tan inocente
Como el hombre en sus sueños lo imagina,
¿Por qué siempre va unido
A ese cariño que de Dios llamamos,
El deseo continuo
De poseer á la mujer que amamos?

Perdóname, Señor, si un solo rayo
De esa impiedad fatal que al hombre agita
Se abrigara en mi pecho! Es que perdido,
Al cruzar los senderos de la vida,
He sentido mi alma hecha pedazos,
Y me acobarda mi dolor profundo!
¿Qué pie no ha resbalado,
Y quién, Señor, no tropezó en el mundo?

Perdóname, Señor, si el fuego santo
Que pusiste en mi pecho un solo instante,
Loco desconocí. — Mi amor y mi alma
Son tan puros, Señor, como ese cielo
Do tu grandeza y tu poder revelas;
Pero ni un eco encuentra mi cariño
En la mujer que adoro:
Por eso me anonado,
Y de dolor y de tristeza lloro!

¿En qué noche, por lóbrega que sea,
No brilla entre las sombras una estrella?
Así en mi alma que el dolor abate,
Entre las sombras del pesar, intensas,

Con una luz que próxima á extinguirse,
Lanza apenas un pálido destello,
Brilla de la esperanza el faro hermoso
Que nos presta el Señor, como un consuelo."

No nos fijemos en lo trivial del motivo en que el poeta basa la razón de sus dudas. Es como si un ave negara que existe la primavera por no encontrar un modo de tejer el nido. No nos fijemos en el prosaismo de algunas voces, y en el uso inconveniente de algunas asonancias entre los consonantes de la composición. Este es un defecto de todos los artífices de la misma época. Fijemos, sí, en que la duda existe y en que es sincera, como existe y como es sincero indudablemente el afán de creer. En sus inquietudes de lo absoluto, no era el catolicismo lo que le hechizaba. Era la fe en sí, era la fe en su esencia, lo que le atraía. Era la necesidad de buscar un punto de apoyo fuera de lo sensible para remontarse hasta lo perfecto de lo infinito. Quería creer, creer de verdad, creer con intensión y de un modo firme, convencido de que por no creer fracasan en la dura tarea del vivir los héroes á lo Manfredo y á lo Childe-Harold. ¿Estranguló á sus dudas, como Alcides á las serpientes? Juraría que no á juzgar por sus versos más populares, más escépticos, menos retóricos, más bien sentidos y que se titulan *Indice del hombre:*

I

Introducción. — El pabellón dorado
De un misterioso lecho nupcial,
¡El porvenir naciendo del pasado!
¡Qué profundo misterio, humanidad!

II

Capítulo primero. — El nacimiento...
Un gemido, una lágrima, un pañal...
¡Qué bonito! ¡qué lindo! Es un portento...
¡Un indecible abrazo maternal!

III

Capítulo segundo. — La inocencia...
Las risas y el colegio y la lección...
¿Por qué lloras? ¡Estoy en penitencia!
¡Seguid! ¡es la cartilla del dolor!

IV

Capítulo tercero. — Los veinte años...
¡Alma mía te quiero más que á Dios!...
¡Y la infame me vende! ¡Nó, me engaño!
Me duele horriblemente el corazón.

V

Y capítulo cuarto. — ¡El egoísmo!
¡Magnífico! ¡Se aumenta mi caudal!...
¿Un mendigo? mi casa no es asilo...
¿Un enfermo? Que aquí no es hospital...

VI

Y capítulo último. — La muerte.
Un momento de llanto funeral...
Un nombre que se graba en una piedra...
Unos meses de luto y... nada más!"

La composición, como forma poética, no vale mucho. Faltan imágenes. En sus agudos no hay exactitud, ni hay riqueza en sus voces. Estamos de acuerdo; pero ese *nada más* dice muchas cosas. La causa primera, la que explica la relación que existe entre los hechos particulares, parece que sigue siendo un misterio para aquel numen desasosegado. Al fin de su camino encuentra un *nada más,* que no debió saberle á esperanzada consolación. No era en la poesía, que se mostró rebelde á sus esfuerzos, donde debía hallarla. Siempre y á su hora se manifiesta la eficacia del poderío de las facultades ingénitas de cada uno. Estas surgen y estas se imponen aunque la educación, el hábito y el ambiente procuren desnaturalizarlas ó confundirlas. Ello es fatal en la historia del genio. El paso de Varela por las ciudades norteamericanas le marcó otros rumbos y amplió el horizonte de sus ideas. Estudió el desarrollo alcanzado allí por la educación pública, echando de ver que todos los progresos parten de la escuela y que el porvenir de todas las naciones depende del niño. Cultivar asidua y amorosamente la flor de la infancia, sirviéndose de la luz del silabario en el colegio y del riego de las virtudes en el hogar, le pareció al viajero la salvación de las anarquizadas y entenebrecidas repúblicas nuestras. La niñez es la vanguardia de lo futuro, es el ejército de lo futuro en marcha hacia la acción, y hay que enseñar á esa vanguardia la disciplina de la voluntad, la ciencia del bien, el decálogo de lo justo y de lo verdadero, para que lo que viene triunfe en las batallas contra el error y el crimen. El salvaje, decía nuestro Varela, sea negro ó gaucho, huaso ó guaraní, no cabe dentro de la asociación política en que quieren convertirse estas patrias jóvenes; pero el salvaje, guaraní ó huaso, gaucho ó mestizo, sólo desaparecerá por las

milagrosas virtudes de la escuela primaria, de la escuela estadual, de la escuela pública. Con estas ideas regresó á su país, á mi vaso de plata de Montevideo, hacia fines de 1868. Había hablado con Hugo en Guernesey y con Sarmiento en Wáshington.

El país no estaba para ideales de tan excelsa alcurnia. Los caudillos predominaban. Los odios de bando eran odios feroces. Nos batíamos con ensañamiento por lujo de coraje. Los diarios políticos se extremecían como un volcán. Flores cayó alevosamente apuñaleado. Berro cayó, también, para no levantarse en el vértigo caínico que nos ofuscaba. En tanto que el cólera nos vestía de luto, en tanto que el bueno de don Joaquín Suárez entraba en la noche de la eternidad, en tanto que sólo volvían dos centenas de hombres de las veinte centenas con que recorrimos los bosques virginales del Paraguay, y ya muy próximos á la terrible crisis bancaria de 1869, el departamento de Soriano se alzaba en armas respondiendo con júbilo al toque de clarín de Máximo Pérez. Era la historia siempre repetida de nuestra historia. El presidente Batlle fué un hombre bueno, pero sin fibra, que quiso gobernar con lo mejor y para lo mejor del partido suyo. Donde digo partido léase grupo, porque, entre nosotros, en grupo se convierte y como grupo actúa el partido que logra subir al poder. Batlle fué hombre de círculo y de facción, aunque no lo quisiera y aunque fuese honrado, sacrificando la tranquilidad pública á la insana codicia de sus amigos, sin echar de ver lo que hay de servil y de vituperable en la familia de los Peces y de los Pipaones de que nos hablan las novelas históricas de don Benito Pérez Galdós. Y que Batlle fué un hombre de camarilla lo demuestra el hecho de haberse dividido los colorados de aquel entonces en principistas y candomberos, siendo colorada la rebeldía de Máximo

Pérez y colorada la revolución de Francisco Caraballo. Blanca fué, en cambio, la guerra que después promovió Timoteo Aparicio, la terrible guerra de los sangrientos choques de Severino, el Sauce y Manantiales. José Pedro Varela fué opositor y figuró en el bando de los principistas, lo que le valió la gloria del destierro. Varela, aunque afirme lo contrario Herrero y Espinosa, no sobresalía como orador ni sobresalió tampoco como periodista, por exceso de dilución y de frigidez; pero se impuso en cambio, no bien tornó al país, por su amor á la paz y por lo recto de su conducta en aquellas horas de rencoroso desequilibrio. Tuvo fe en las ideas, una fe tan grande, que ya en 1869, cuando eran mayores nuestras penurias y nuestras financieras dificultades, se transformó en sesudo conferencista, logrando que naciese propiciada por todos nuestros hombres de pensamiento la benemérita y muy patriótica *Sociedad de Amigos de la Educación Popular*. Tuvo fe en las ideas, una fe tan grande, que en lo más álgido de la guerra civil, á fines de 1871, sembró en los espíritus el germen de la paz, convirtiéndose aquel germen en flor y en fruto el 6 de Abril de 1872.

Pero dejemos al hombre político con sus desengaños y con sus batallas, sacerdote sin dicha de un culto muerto, para ocuparnos sólo del educador, á cuya obra contribuyeron poderosamente con su eficaz ayuda Carlos María Ramírez y Elbio Fernández. ¿Qué podríamos deciros de la política que siguió á aquel pasajero minuto de concordia? Lo único que podríamos deciros es que los errores se repitieron y se agrandaron. El presidente Batlle había desterrado; el presidente Batlle amordazó á la prensa y el presidente Batlle abusó del peligroso recurso de los empréstitos; pero Batlle bajó pobre y sin faustos de la presidencia, y

esto le honra, aunque esto no le disculpe ni le justifique. Otros más tarde bajaron ricos, sin gobernar mejor. Bástenos decir que en *La Paz,* en el diario que dirigía nuestro Varela, se congregaron y se fundieron en el amor al bien, después de la lucha de 1871, las dos golillas tradicionales y siempre ensangrentadas, pues allí escribieron, evocando al mañana libre y conciliador, Miguel Herrera y Obes y Aureliano Rodríguez Larreta, Carlos María Ramírez y don Eduardo Brito del Pino.

Digámoslo de una vez por todas. Si no concebimos el poder por el poder, tampoco concebimos la revolución por la revolución. Si no aceptamos las candidaturas oficiales y la presión administrativa en el acto del voto, tampoco simpatizamos con los partidos que no sufragan, porque el deber de los partidos consiste en asistir con sus banderas á todas las elecciones, educando á las muchedumbres para lo venidero, y consiste en actuar en todas las legislaturas, para combatir con tenacidad todas las ideas contrarias á sus dogmas. Las asociaciones políticas deben servirse principalmente de la evolución lo mismo en el llano que en la montaña, no pudiendo tener á la revolución por fin necesario y único ni en la montaña ni en la llanura, aunque los partidos políticos puedan alzarse en armas contra el país lo mismo en el poder que en la planicie. ¿Qué somos? Una democracia. Las democracias son una idea. La idea necesita el verbo por intérprete. La abstención no es un verbo. La abstención es un título de incapacidad, y el partido ó el hombre que sustituyen en la muralla al partido que se aleja quejoso, al partido que no sabe qué hacerse ante la ley dictada por el vencedor, al partido que no es revolucionario ni sufragista, refrendan con su actitud el título de incapacidad del partido desorientado y que se contenta

con gritar desde lejos: "¡Aquí estamos nosotros! ¡No vayais á olvidaros de que nosotros estamos aquí!" Así Luis Melián Lafinur hace más en mi patria por la educación de la voluntad, por el público bien, que los abstencionistas de mi partido, como más que las abstenciones radicales, que ya se van curando de su dolencia, han hecho por la educación de la voluntad, por el público bien, Justo y Palacios en la grandiosa y hospitalaria República Argentina!

Como otros lo hacen al emprender el camino que conduce al destierro, sin renunciar á su historia de combatientes ni á sus convicciones de partidarios, Varela se separó para siempre de la política al morir *La Paz*, el 15 de Marzo de 1873. Un año después, bajo los auspicios de la sociedad educacionista que su esfuerzo creó, dió á luz los dos tomos de su importante estudio *La Educación del Pueblo.* Estaba convencido de que las naciones sudamericanas sólo se transformarían en naciones poderosas, en grandes naciones, cuando la educación difundida en todas las clases sociales, rasgase los velos de la conciencia de la muchedumbre, "preparando al niño para ser hombre y al hombre para ser ciudadano". Varela, en *La Educación del Pueblo,* estudiaba y discutía los sistemas de enseñanza más recomendados, inclinándose á favor de los puestos en uso por la patria de Jefferson y Jay. La enseñanza obligatoria, la escuela mixta, los beneficios que de la escuela podían esperar nuestras altas clases y nuestras clases bajas, el influjo de la educación en el carácter y en los progresos de los Estados Unidos, constituían el fondo de aquella obra de importancia suma, obra recibida con aplauso por la prensa de Buenos Aires y premiada por el jurado de la Exposición Internacional que Chile realizó en 1876. Incansable y fuerte, el propagandista de la buena causa, el amigo y

el émulo de Sarmiento, agrupó en torno suyo y complicó en su empresa á las intelectualidades de Francisco A. Berra, Domingo Aramburú, Emilio Romero, José Arechavaleta, Carlos María de Pena, Alfredo Vázquez Acevedo, Juan M. de Vedia y Alberto Palomeque. Al poco tiempo de iniciados los trabajos de la cruzada civilizadora, murió Elbio Fernández, que fué uno de sus paladines más entusiastas y de más brillo, perpetuándose su memoria con el nombre dado á la primera de las escuelas fundadas por los *Amigos de la Educación Popular.*

Cuando Latorre subió al poder, nuestra instrucción pública fué encomendada á la dirección sapiente de Varela. El político, desengañado de las rigideces del ideal, se había hecho evolucionista. Quería aprovechar lo malo para el triunfo del bien. Publicó un libro de resonancia, *La legislación escolar.* Carlos María Ramírez le salió al encuentro, iniciándose un debate luminoso y aleccionador. Varela sostenía, en el libro aquel, que el estado de las sociedades no depende de los gobiernos que las regentean, sino que esos gobiernos son el producto lógico y natural del estado de las sociedades en que fructifican. Según Varela, la acción de los gobiernos sobre las naciones es una acción relativa, una acción secundaria, una acción transitoria, una acción instable, debiendo buscarse en el pasado, en la constitución, en las costumbres, en la ignorancia ó en el saber de las sociedades, las causas verdaderas de su felicidad ó de su infortunio. Mejorar las condiciones de los pueblos, dirigirlos por la ruta del evolucionismo hacia la luz mental, hacer que lo adquirido anule ó seleccione lo heredado, es levantar sobre mármoles, y no sobre arena, el edificio de la sociedad futura. El nivel máximo no se alcanzará nunca en el terreno de la política militante. Los malos gobiernos

no desaparecerán en tanto no desaparezcan las colectividades humanas atrasadas y pobres, sin luz en el espíritu ni fuego en el hogar. La educación común y el trabajo eficiente son el punto de apoyo de lo porvenir.

Varela, en su libro, no atacaba sólo á la ignorancia de las muchedumbres. Atacaba también al doctrinarismo vacío de la enseñanza universitaria. El saber aparente de esa enseñanza engendra á los caudillos de toga y birrete, como lo ignaro de las muchedumbres engendra á los caudillos de bota y facón. Varela se volvía contra el espíritu de casta, contra los privilegios, contra las preocupaciones que lo poco práctico de nuestra enseñanza universitaria engendra, siendo muy duro con razón unas veces y otras con injusticia. Ramírez no le trató con amabilidad. El evolucionismo, predicado por Varela, enconaba á Ramírez. Éste sabía bien, sabía perfectamente, que la educación corrige lo ancestral, que la educación es el proceso de la forma definitiva de la conciencia, que la educación desarrolla nuestras fuerzas mentales hasta el máximum extremo de su plenitud. Éste no ignoraba que la educación perfecciona los reflejos hereditarios, agregándoles reflejos nuevos, menos inflexibles y de brillo más puro. Éste sabía, en fin, que la educación hace al hombre apto para la vida de la sociedad en la patria y en la familia. Ramírez, en esto, no se diferenciaba de Varela. En cambio no entendía, como Varela, que la acción de los gobiernos fuese secundaria para la vida de las sociedades, y que éstas debieran mirar como producto de sus errores las dictaduras que las mancillan. Aun dentro de la causa educacional, Ramírez sabía, aunque no lo dijera, que los gobiernos, por su intervención inevitable en la enseñanza, producen ciertas educaciones que los benefician é inspeccionan las

educaciones que les son contrarias. Los gobiernos retardan ó favorecen, según el modo y la amplitud con que tutelan lo educativo, la transformación de la herencia psicológica. La educación no puede organizarse sino por medio del Estado, y entre nosotros el Estado es el Poder, y el Poder, antes que nada, es un poder de Partido Político. Atacar nuestra enseñanza universitaria, que era enemiga de la dictadura en aquel entonces; atenuar lo nocivo de la dictadura, achacando al país los crímenes de ésta, y predicar la evolución, es decir, el desarme de las públicas resistencias, el odio ciego á las reivindicaciones del derecho armado, era un error, era casi un delito para Ramírez. En el libro de Varela no faltaban aciertos ni verdades. Habíamos confiado mucho en la revolución y hacíamos de los títulos académicos una aristocracia; Varela, al decirlo, no se engañó; pero se engañó en la oportunidad de manifestarlo y en las exageraciones que daba á la doctrina de preferir lo práctico á las clasicidades de lo teórico. El choque fué violento, por ser antagónicas é irreconciliables las dos ideas políticas que batallaban en aquel duelo de nuestro Ramírez con nuestro Varela. Varela no podía salvar á Latorre y Latorre, en cambio, amenguaba á Varela.

Varela, á pesar de eso, fué un benefactor luminosísimo de su país, haciendo por éste lo que éste nunca le pagará á su memoria altísima. A su solicitud y por su intermedio, se constituyó la primera comisión de instrucción pública, ó si se quiere, el primer consejo general de educación con que hemos contado. Bajo su égida las escuelas mixtas fueron creadas de un modo pleno, el cuerpo docente se organizó de buena manera, y todos nuestros sistemas de enseñanza se rejuvenecieron y se modernizaron. Ni aún fué inútil el golpe que asentó á la enseñanza universitaria, que instintiva-

mente reaccionó, eligiendo otros rumbos y encuadrándose en otros procederes. Era enemigo de la memoria. Nosotros no opinamos como él pensó. Creía en los programas amplios y múltiples. Nosotros creemos en los programas breves y más elementales. Introdujo en nuestras escuelas, lo que nunca será bastante loado, las lecciones prácticas sobre objetos. Se preocupó, y no se engañaba al preocuparse, en recoger y en difundir los datos de la estadística escolar, fundándola y manteniéndola con solícito empeño. Los ciclos escolares, las inspecciones, la higiene, los principios en que se fundan el arte y la práctica de enseñar, todo lo abarca, y todo lo discute, y todo lo selecciona, y todo lo reglamenta, aquel incansable y enérgico propagandista. Fué un hombre de ciencia, un hombre de bien, un hombre de trabajo y un hombre de ideal, aquel hombre grave, de estilo ampuloso, de cerebro fuerte y de ademán severo que entró en los fríos de la noche sin fin el 24 de Octubre de 1879.

José Pedro Varela buscó un consuelo para las desilusiones políticas de su juventud en la construcción del edificio de lo mañana, y justo es decir que el edificio, de que echó las bases, ha resistido á todos los embates del tiempo. Honrado, perseverante, talentoso, crédulo en la eficacia de su misión, sacrificó su vida y también sus escrúpulos á la más honrosa y á la más benéfica de todas las causas. Fué la luz del mañana laborioso y feliz cerniéndose sobre las brumas del ayer vacilante y sombrío. El mañana saldrá de la escuela. El abecedario es el gran pacificador. Enseñad al niño los deberes del hombre. El maestro y el hogar son los que hacen ó deshacen la vida. Cread hábitos típicos y morales desde muy temprano. Enderezad al árbol antes de que endurezca. Labrad hondo, muy hondo, en las tierras vírgenes de la mente humana.

Azulad la aurora. Dorad los campos del amanecer. La educación redime, endulza, renueva, conforta, da voluntad, cristaliza el carácter, hace alegre el sacrificio y hace ligero el fardo del deber. Por haber predicado y esparcido este evangelio de verdad luminosa, este evangelio de redención, la memoria de Varela debe perpetuarse en nuestro país como la memoria de Pestalozzi perdura al pie de los helechos verdes de los Alpes y como el nombre de Horacio Mann suena en los himnos que los ríos cantan en su lira azul al cruzar la grandiosa república de Hámilton.

La obra de Varela nos parece más grande si recordamos que la realizó en medio de la pública indiferencia y el público desdén. Navegaba en el buque de la dictadura, y la dictadura le inspiraba al país una cólera santa. El político empequeñecía, ennegreciéndolo y ocultándolo, al educador. Éste impasible y grave continuó su camino; pero ya ensangrentado por la pedrea con que le hirieron los adversarios del yugo latorrista. Bajo la pedrea, dignificó al maestro y abrió á la mujer el santuario de la enseñanza. Bajo la pedrea, trató de urdir la red de nuestras beneficiosas escuelas rurales, que lo serían más si más aplicasen á los productos de la región en que están ubicadas sus instructivas lecciones sobre objetos y si preparasen más prácticamente á sus educandos para las labores ganaderas ó agrícolas en que vive y se desenvuelve cada zona nuestra. ¡Oh, la escuela rural! ¡La escuela que adoctrina para sus derechos y sus deberes de ciudadano y de hombre al hijo del gaucho de la campaña! ¡La escuela que en los distritos agrícolas enseña los procedimientos del buen cultivo con la misma solicitud que la escuela de las ciudades manufactureras debe enseñar los procedimientos de que la industria se sirve y vale! ¡La escuela rural, que aparta al campesino

de los centros urbanos y que aparta á las hijas del campesino del taller oprobioso, encariñándolos con la naturaleza que enflora en torno suyo, al hacer que resalte su hermosura feliz, y enseñándolos á enriquecerse con probidad, instruyéndoles en la explotación sabia de los productos que pródiga le brinda esa adorable naturaleza! ¡Oh, la escuela rural, la que más civiliza, la inmensamente útil en estas tierras casi sin población y casi sin arados, la escuela del mañana en estas planicies de la res mugidora y de la mansa oveja, la que subdividirá el latifundio casi señoril con el metraje democrático de la agricultura, la caracterizada por el carácter industrial de cada distrito, y la que sella el sello de las necesidades de cada pago, ese fué el sueño último y el sueño más hermoso de nuestro Varela!

Varela sabía y proclamaba que el hogar debe ser el que inspecciona las acciones del niño, porque el hogar educa al niño para la escuela, cuya función no es otra, como dice Currie, que la de sostener y complementar lo que el hogar hace por la salud del cuerpo, de la mente y del alma del hombre futuro. El hogar y la escuela, apoyándose y protegiéndose, enseñan al niño las virtudes republicanas del trabajo y de la abnegación, que son las virtudes más altas de la vida, y como el que dice hogar dice mujer, y como el que dice mujer siempre dice madre, á las madres concierne recordar á sus hijos que luchó por la escuela y por el hogar, es decir por la cultura de la patria y por el mejor cimiento de la familia, hasta el sacrificio y hasta la muerte José Pedro Varela.

Es verdad que éste sirvió á Latorre. Es verdad que éste no tuvo las cívicas firmezas de Catón. ¿Hizo mal en ceder y en amoldarse al medio? ¡Que otros lo digan! ¡Cuando pienso en Varela, me parece que veo á un

hombre, triste y melancólico, sonriendo á un niño que inclina su cabeza de aurora sobre un silabario! ¡Aquella aurora me impide ver á la dictadura y aquella aurora, aquella dulce aurora, santifica y redime á Varela!

Varela, con su fe de vidente, con su fe indestructible, adivinó que la enseñanza pública pronto sería la aspiración más honda de todas las clases, y muy especialmente, la aspiración de las clases desheredadas. Ese tiempo ha llegado. Juan B. Justo dice, y dice bien, hablando de la educación común: "Ninguna función del estado es más importante para la democracia obrera que la educación común. Con su técnica cambiante, con su economía cada vez más vasta y compleja, con su difusión de la actividad política, no cabe en la sociedad moderna el desarrollo normal del más modesto individuo sin la instrucción que lo habilite para adaptarse á la evolución técnico - económica y para entenderse con otros hombres mediante la palabra escrita". Y agrega: "Mill propuso que el estado indemnizara á los obreros desalojados por un nuevo invento. Más seguro é inteligente es prepararlos mediante la disciplina manual y mental para prever los nuevos inventos y poder siempre desempeñar en la producción una función útil". Y concluye: "Ni la técnica ni la democracia moderna son concebibles en un país de analfabetos. Para los economistas la educación pública es una buena inversión nacional de fondos. Para el pueblo trabajador es el primero de los deberes de un estado que no le permite ignorar las leyes escritas, más aún si deja presumir que el pueblo interviene en su confección". Varela sabía que este grito, más ó menos tarde, se haría sentir. Comprendió que los pueblos, más ó menos tarde, les reclamarían á sus repúblicos el cumplimiento de este deber. Y echó

las bases de la escuela futura, convencido de que todos los problemas de la democracia no son sino problemas educacionales, problemas de instrucción moral é intelectiva. Yo pienso lo mismo que pensó Varela. El que ilumina con la luz de la ciencia y la luz del deber el cerebro y el corazón del hombre, endulza lo ascendral que en el hombre bulle y metamorfosea al hombre en ciudadano, facilitándole la misión de ser útil á sí mismo y á los demás. El hombre sólo es libre y el hombre sólo puede vencer racionalmente al medio en que actúa, cuando el hombre está armado para los combates de la existencia práctica y cuando puede medir la relación que existe entre sus derechos y sus deberes para defenderlos y para cumplirlos con dignidad serena. Educar é instruir al obrero es salvar su mañana, independizándole de los caprichos del amo sórdido é independizándole de las argucias del agitador vil. Al extender la luz del alfabeto sobre los hijos de la muchedumbre, nuestro Varela los redimía de dos tiranos: el que explota sus hambres y el que explota sus odios. Por eso es santa y será bendita la obra de Varela.

III

Insistamos aún sobre lo que fué, ocupándonos nuevamente de los poetas que florecieron en la edad romancesca y batalladora en que se publicó *La Revista Literaria*. Como ya dijimos en uno de nuestros volúmenes anteriores, la expansión de nuestro romanticismo coincide con la Defensa de Montevideo. Nuestras musas se desprenden del coturno clásico al compás del redoble de los tambores y del estruendo de la fusilería de la Guerra Grande. Montevideo era, en

aquel entonces, una ciudad eminentemente cosmopolita, refugiándose tras sus muros de ladrillo y piedra, —demolidos por orden de nuestro primer gobierno presidencial y reedificados bajo la dirección del general Paz,—casi todos los contendores intelectuales del poder de Rosas. Oribe sabía que no era fácil tomar la plaza, limitándose á bloquearla de acuerdo con Brown, á pesar de los obstáculos y de las limitaciones que puso al bloqueo la británica tenacidad del comodoro Purvis.

Si Montevideo se ilustra, en aquel período muy azaroso de nuestra historia, por la diplomática habilidad del doctor don Manuel Herrera, que distancia del dictador supremo al general Urquiza, y por la diplomática habilidad de don Andrés Lamas, que distancia del dictador supremo al cálido Brasil; si Montevideo se ilustra, en aquel entonces, por la constancia y por el valor con que resiste á todos los azares de una homérica lucha que duró nueve años, de un enconoso y bélico litigio que se mantuvo desde 1843 hasta 1852, haciendo que se volviesen hacia Montevideo, ocupándose de su pleito y de su actitud, no sólo la Inglaterra de Pálmerston, sino la Francia de Guizot y de Thiers; — Montevideo se ilustra, del mismo modo, con el nombre y las luces de los que escriben en su prensa diaria, como fácilmente se echa de ver recordando que entonces en Montevideo viven, meditan, sufren, batallan y proyectan Echeverría, Mitre, Pacheco y Obes, Cané, Varela y Rivera Indarte.

No es el pleito en sí lo que me interesa. Es bien sabido lo que opinamos sobre las angustias de aquellas horas. Ninguna intervención extraña, por potente que sea, nos regocija. Si Rosas nos disgusta, no nos disgustan menos Howden y Garibaldi. Cada cual en su pago, ó muy quieto en el pago de los demás: Rosas en

la Argentina, Howden en Inglaterra, Garibaldi en Italia. Yo desconfío siempre de los mediadores, porque siempre se me antojan interesados, llámense Arana, llámense Deffaudis, llámense Hood, ó llámense Limpo. Yo no creo, como Oribe, en que Rosas nos sirva sin cálculo ulterior, ni creo, como Lamas, que del Brasil pudiera esperarse todo. El Uruguay sólo debe poner sus esperanzas, para no engañarse y no arrepentirse, en el Uruguay. Lo indisculpable es, en aquel triste y delictuoso pleito, que Oribe, por reconquistas de dominación, apelara á Rosas, siendo también indisculpable y lamentabilísimo que el general Rivera, con la improbidad de sus rebeliones, hiciera que Oribe buscara la ayuda del dictador que defendía los fueros de América.

Eso no me atañe, no entra en mi libro y me interesa poco. Lo que sí me interesa es dejar constancia del desenvolvimiento del romanticismo bajo el estruendo de la lucha de los colores. Tengo dos razones para insistir sobre aquellos poetas. La primera de ellas es el desgano con que lo presente mira la obra de lo que fué. La segunda de ellas es mi seguridad de que el espíritu de lo pretérito, más que en su prosa, bulle y se expande en sus rimas románticas, pues, como ya os dije, en los comienzos de nuestra literatura domina el verso y el numen reina como príncipe caprichoso. Se le atribuían grandes virtudes civilizadoras á la inspiración. Víctor Hugo decía que el poeta debe preceder á su pueblo, como una antorcha que le muestra el camino. Víctor Hugo agregaba que el poeta debe congregar á su pueblo bajo los estandartes del orden, la moral y el honor. Víctor Hugo añadía que el poeta debe cantar incesantemente la fe, las glorias y los infortunios de su país, siendo indispensable, para que este dominio de las musas nos parezca dulce, que to-

das las fibras del corazón humano vibren bajo sus dedos como las cuerdas de una lira. Y nuestros románticos se creyeron todo lo que Víctor Hugo les dijo en el prólogo que en 1824 escribió para sus célebres *Odas y baladas.* Versificadores, cuando no poetas, fueron nuestros jurisconsultos, nuestros estadistas y nuestros políticos hasta el último tercio de la centuria décimanona, teniendo el público de aquellas edades en alta estima lo que las musas dictaban á los ocios de Melchor Pacheco y de Juan Carlos Gómez. Ellos mismos contribuían al gusto reinante en la multitud, encareciendo y alzando con orgullo su délfico laurel, habiéndome sido posible apreciar el alto concepto que la lengua rimada mereció á aquella generación, valiente y soñadora, en los coloquios con que me honraron don Agustín de Vedia y el doctor Alejandro Magariños Cervantes.

Cada edad tiene su característica diferencial. La estrofa que gime y el himno que vuela caracterizan, más que el romance y más que el discurso, á los tiempos románticos de todas las patrias. En los tiempos románticos de la nuestra fué forzoso versificar para imponerse y sobresalir, siendo justo no echar en olvido que todos los versificadores de aquella edad creían sinceramente que el estro páthsmico los sacudía y los inflamaba. Yo no sé por qué hechizo ni por qué razón todos los que escriben en verso presumen de poetas, aunque anden á hisopazos con las musas coronadas de rosas por Anacreonte.

Aquel mal de entonces también lo sufrimos ahora, aunque en menos escala, pues hoy se puede aspirar á hombre público sin pasar por las horcas caudinas del decir en ritmos aconsonantados. Sea por lo que fuere, lo cierto es que nuestra edad romántica se desenvolvió en series de períodos musicales, y que el que quiera

conocer el alma de dicha edad, no puede prescindir del simpático estudio de aquella serie encadenada de sinfonías. Así el mismo Gregorio Pérez Gomar doctrinó de estética estudiando los versos de Laurindo Lapuente, y así José Pedro Varela dió en escribir dísticos, que no me cautivan, obediente á los usos y á los cánones de una edad en que se mezclaron los mochuelos con los ruiseñores bajo los boscajes de nuestra Tesalia.

Bueno es, entonces, insistir en lo escrito sobre los númenes que florecieron en la edad romancesca de la revista de Tavolara, ya concluído el rápido bosquejo de la labor fecunda y beneficiosa de nuestro célebre José Pedro Varela. No me satisface, por escaso y por conocido, lo que suelen publicar las antologías, como tampoco me satisface, por las mismas razones, lo que yo publiqué en los primeros tomos de esta obra sumaria. Es claro que no seré tan extenso como pudiera y desearía, pues no acabaría nunca si les dejase á mis deseos y á mi sed de justicia la rienda libre. Es claro que siempre de deficiencias podrá zaherírseme, como siempre ha de haber quien me acuse de parcialidad, pues ni puedo en estas páginas decirlo todo ni mi gusto es la pauta de todos los criterios. Estamos aún en demasía próximos á aquellos hombres y á sus luchas ardientes, aun viven sus deudos y sus amigos, aun pesan sobre la censura embarazos sociales que un espíritu cuerdo no puede romper sin perjuicio de los propósitos de divulgación que tiene por norte, y esto me ata los puntos de la pluma, aunque no me cohiba para insinuar mucho de lo que otros menos ligados y más valientes dirán después. Hago lo que puedo por ser verídico y ser novedoso y ser detallista, pues el morirse no es para mí patente de impunidad augusta ni de virtud cierta, por entender, como siempre en-

tendí, que aquel que busque respetos para su memoria, debe tratar de que su vida sea laudable y sin mancha. Está bien que piense de otra manera, fiado en los hechizos de la absolución, que se da á los agónicos, el cura de que Bazin nos habla en *Mi tía Girón.* Yo no tengo el poder de redimir almas, y soy muy de mi tiempo, muy de la época de Hipólito Taine y de Julio Lamaitre.

No se me oculta, no, que es mucho el fardo que eché sobre mis hombros, y cuanto más camino, más lleno de zarzales me parece el sendero. ¿Cómo decir que algunos, en el rebaño de la notoriedad ó de la inspiración, se me antojan filósofos que han convertido en veras las burlas del celebérrimo Rabelais? *Tout pour la tripe,* nos enseñó éste, *y tout pour la tripe* es la divisa que ha enarbolado más de un ingenio de nuestra patria, antes y después de haber salido á luz las originalísimas menipeas de Angel Floro Costa. Ya lo dirán otros, aunque yo lo calle por prudente decoro al historiar lo nuestro, pues se me ocurre que el porvenir se irá cada vez apartando más de las piedades evangélicas, pero no educadoras, del cura campesino de *Mi tía Girón.*

Conste, para ponerme á cubierto de la malicia, que no fueron filósofos gargantuélicos nuestros románticos de mayor fuste, pues todos ellos creían en el ideal y por él batallaban. El mal vino después, con el materialismo de las costumbres y de los pensares, que poco á poco hicieron menos cultos á los sentires, de modo que no fué tan beneficiosa para los hábitos como para las letras la influencia realista de que voy á ocuparme en los capítulos que seguirán á este capítulo de sutura. Y al decir que me mantendré dentro de los nombres con que se honra la revista de Tavolara, me refiero á la edad y no á la revista, pues no es en ella, sino

en las obras originales y de primera mano, que busco los elementos de que hago uso en mi labor humilde. Es claro que á veces recurro á ella, por ser ella la que puede conducirme á puerto seguro, como en el caso de la labor poética de Melchor Pacheco, que yo no sé que pueda leerse sin lunares y casi completa fuera de la revista de Tavolara. En cuanto á Lapuente, á Fajardo, á Lamberti, y á otros de la misma escuela ó brillantez, poco ó nada hallará en la revista el curioso lector, por mucho que busque, fuera de un estudio sobre una parte del numen del primero que en aquellas páginas escribió Destéffanis. Es, sin embargo, mucho lo forjado en rimas por Lamberti y Lapuente, cuyos antologistas no pecan de pródigos ni hacen incapié en la diversidad de su producción, que si no es impecable, porque no hay ninguna que á serlo llegue, es merecedora de ser considerada con detenimiento, más tal vez que la labor poética de Juan Carlos Gómez, que la labor poética de Fermín Ferreira, y que la labor poética de Heraclio Fajardo.

Esto es lo que me mueve á retroceder, deteniendo al lector en el prólogo de mi tomo tercero, á trueque de que me trate de desabrido y poco habilidoso, sin parar mientes en la novedad de lo que le ofrezco. Lo cierto es que Melchor Pacheco cantó algo más, con no cantar mucho, de lo que creen sus admiradores, siendo grande la influencia de sus cantatas sobre el romántico desarrollo de nuestra soñadora literatura de los primeros lustros del siglo pasado. Y lo cierto es que Antonino Lamberti ha cantado y canta más de lo que presume la crítica nuestra, que gasta largos párrafos sobre lo que produce el ingenio de los ultramarinos, y apenas gasta un párrafo de cincuenta líneas para hablar de lo producido por la pluma vigorosa de Reyles.

Sinceramente lamentaría que disgustase al público lo que le llevo dado y lo mucho que aun me queda por hacer, y no lo lamentaría por el descrédito en que caer pudiera mi nombre humildísimo, que sabe de derrumbes más que de victorias. Lo lamentaría, lo que no es decible, por aquellos de quienes procuro honrar la labor, pues á medida que el público se acostumbre á lo nuestro, se ablandarán las duras resistencias que á lo nativo opone el medio ambiente.

No me refiero sólo, al decir lo nuestro, á lo que se perfuma con el perfume de las flores del pago. Literatura nacional es, según mis pobres entendederas, lo que en el suelo artístico del pago brota, lo que el pago produce, aunque las musas del pago lo barnicen con barníz europeo. Claro está, dadas mis predilecciones, que antepongo lo que del terruño idolatrado trata á lo que trata de pasiones y cosas que no son nuestras, aunque aquí se escriban. Claro está también que, según mi criterio, lo que perdurará, aunque fuese más ínfimo por su confección, es lo que vive con nuestra vida, piensa con nuestra mente y habla con los vocablos armoniosísimos del lenguaje nuestro. Ello no obsta para que admire, cuando son buenas, las producciones alardeantes de parisinas que en el pago encuentro, aunque lamente que este mundo joven, este maravilloso mundo americano, este mundo con una fauna y con una flora que sólo esperan que la varilla del genio las toque para convertirse en cascadas de imágenes novedosísimas, pida á la imitación, al arte de hacer de los ultramarinos, lo que pedir debiera á los santos amores del hogar y la patria.

Los románticos, en su odio al clasicismo, descuidaron la forma sacrificando la forma á la idea. Cuidaron poco de enriquecer y pulir el lenguaje, pareciéndose todos ellos en la métrica y en la dicción hasta el hastío

y la monotonía. Los de ahora han caído en el abuso de darle á la forma más papel del papel á que tiene derecho, imaginándose que enriquecen y pulen la parla nativa transformándola en el vehículo de lo abstruso y de lo artificioso. Aquéllos se engañaron y éstos se engañan. Á casi todos los romancescos númenes les faltó la forma característica, la forma personal. Ignoraban que nada puede hacerse de perdurable sin estilo propio. No hay nada más estéril, nada más infecundo que la imitación. La imitación, que sabe que imita, es la enemiga de la sinceridad absoluta y valiente. Por eso el genio habla un lenguaje suyo y no confundible con ningún lenguaje. Oid lo que nos dice José Ingegnieros: — "Todo hombre genial tiene una manera en la órbita de su genio; su lenguaje es siempre un estilo. Enseñando ó demoliendo, amenazando ó acariciando, profetizando ó razonando, en la invectiva y en la ironía, contra un hombre ó contra una época, glorificando ó conmoviendo, siempre pone algo de sí mismo y dirá su pensamiento como sabe decirlo. En cada palabra se le reconoce." — Aprended á escribir, y después lanzaos. No necesitáis andadores ni chichoneras. Tened fe en vosotros. La fe, como dice el mismo Ingegnieros, es una dignidad, cuando la fe es la afirmación de nuestro espíritu puesto al servicio de una idea ó de una hermosura. Para mí no hay hermosura donde no hay ideas, porque, para mí, el estilo sólo se forja y sólo se enrojece en las hornallas purpúreas del pensamiento culto. La imitación romántica mató á sus númenes, como el verlainismo mató á los decadentes y á los simbolistas.

¿Cuándo vendrá el que despierte á la virgen de la hermosura que está dormida, desde hace siglos, en el fondo de nuestros bosques? No vendrá, amigos míos, mientras imitemos. Juro que no vendrá hasta que al-

gún adolescente, cuya cuna se mezca sobre el verdor atrebolado de nuestras llanadas y cuyos niñez pase corriendo por las laderas de nuestras cuchillas, se acerque á la virgen y le ponga en los ojos un beso de amor. Sabemos mucho, leemos mucho, estudiamos mucho, imitamos mucho, para ser espontáneos y para ser nuevos. El niño de que hablo, aunque se asombren los que no meditan, ignorará el francés, no entenderá ni una palabra del italiano, no pedirá andadores á ninguna escuela, versificará con el mismo amor que los pájaros cantan y no tendrá otros propósitos que el propósito de deshacerse en rimas lo mismo que el iris del manantial se deshace en gotas. Será un alma virgen; pero un alma abierta á todos los rumores que bajan de las cumbres en que el ombú se mece al soplo de la tarde; á todos los suspiros que salen de las frondas en que se balancean los nidos del churrinche y del cardenal; á todos los arpegios que la luna inspira á las azules náyades de nuestros arroyos; á todos los zumbos, casi imperceptibles, que oculta en sus entrañas la totora que crían los bordes de la ciénaga. Cantará sencilla, ingenua, afinada, pasional, impecable, comprensible y novedosamente. Será un alma virgen; pero un alma abrasada por el divino amor de lo nuestro. Síntesis del espíritu y la naturaleza de una raza fuerte, será un alma virgen; pero un alma persuasiva, profética, adivinatoria, que cristalizará, en lo múltiple de su concepción, las dudas y los sueños, las dichas y las penas, el pretérito y el futuro del ser de su raza. Su ignorancia feliz, en pugna con sus irresistibles impulsos de crear, proporcionaránle una métrica y un vocabulario que no serán la métrica y el vocabulario del romanticismo español ni del moderno modo de decir francés, porque aquel sincero, aquel vidente, aquel mesiánico, aquel genialísimo, escapará de lo artificioso

para hundirse en su vida de plenitud, en su vida de arte y de verdad, encontrando, en la música de su oído interno y en los matices de sus visiones reveladoras, todos los útiles y todos los recursos de coloración y de sinfonía necesarios al triunfo, al triunfo clamoroso, de su arte perfecto y de su verdad santa.

Será Orfeo. Apolo, nuestro sol, le dará su lira. Las musas le enseñarán á pulsarla. Los árboles, las rocas, los feroces brutos, las almas esquivas, los corazones buenos, toda la tierra de mi niñez obedecerá á la irresistible y dulce seducción de las armonías de su laúd. Con su música adormirá al dragón que custodia el vellocino de oro de nuestro porvenir, y con su música nos enardecerá para la conquista del vellocino que custodia el dragón alado, el de fauces de fuego, el de garras de tigre, el de los cuádruples ojos de ardiente rubí. Bendecirá á los niños, bendecirá á las madres, bendecirá á los viejos, bendecirá á los débiles, bendecirá al dolor, lo bendecirá todo, azulándolo todo con las oleadas abrigadoras y acariciantes del éter de su espíritu misericordioso, y cuando muera, cuando las euménides de la vida le hagan pedazos, con la armonía de sus cantos de patriotismo y de originalidad se adiestrarán los zorzales y las calandrias de los montes nuestros, como es sabido que trinaban mejor que todos los pájaros, los ruiseñores que se mecían en el boscaje que sombreaba el sepulcro del místico poeta tracio, del hijo de Calíope, del que habló con Apolo sobre las cumbres esmeraldadas del monte Pangeo.

Lejos de mí, muy lejos, está la idea de que el que anuncio necesite leer nada de lo que escribo al bosquejar la historia de la literatura de mi nación. Lejos de mí, muy lejos, está también la idea de que todo lo hecho por nuestras musas corra al olvido, pues reco-

nozco que merecedores de larga loa son los ingenios que por el arte nacional batallan y han batallado, imitando á los godos ó á los franceses con maestría. No faltan, no, notas originales y muy levantadas en el concierto de lo que es y de lo que fué; pero ningún crítico me negará que estamos en espera del genio en que se funde plásmicamente todo un país, á pesar de que aun el suspiro de Tabaré vaga por los ceibales en que llora el dolor de la inocente Blanca y á pesar de que aún la sombra del potro de Ismael Velarde arrastra por las pendientes de nuestras cuchillas el cuerpo enrojecido de Jorge Almagro. El cantor que os anuncio será otro cantor, pues en su lira cabrán todos los ciclos que ya pasaron y todos los ciclos que alborean ya, cantor que apenas entreveo de un modo confuso cuando lo evoco para que apresure su marcha de espontáneo luminosísimo, y aunque, como aseguro y como antes dije, no pretendo que nada me deba de lo que ingénitamente palpitará en su sér, aspiro, sí, á prepararle un público que le rodee no bien asome, un público capaz de comprender lo nuestro y de sentir lo nuestro y de apreciar lo nuestro sobre todas las cosas que no son del pago, por más que hablen del pago y en el pago se escriban.

No ignoro, no, que para que llegue aquel que os auguro falta que la nacionalidad se afirme y se destaque con caracteres propios; pero juro y perjuro que se necesita, para que esto suceda, que todos nos empeñemos con valentía en que se afirmen y se destaquen esos caracteres, abandonando el infecundo empeño, — que consume lo mejor de la savia de nuestras musas, — de buscar lo novísimo y lo perdurable fuera de nosotros, en ritmos y añoranzas que nunca llegarán á la muchedumbre, porque lo artificioso, lo que huele á

aceite, lo que sabe á vejez, jamás es sincero y á la multitud sólo la deslumbra, sólo la enamora y sólo la convence la sinceridad.

¿Me atreveré á decirlo? Frugoni, que canta los problemas sociales, y quiere que el gaucho se socialice como el obrero europeizado, canta para los retóricos de escuela y gabinete, en versos que no placen sino al profesional de cultura refinadísima. ¿Es que espera que los profesionales se dejen convencer por sus melodías? No me lo parece; pero sí me parece que no serán sus bellísimas trovas, de ritmo ampuloso y de académica confección, las que seducirán para la buena nueva del socialismo á los acostumbrados á cantar en décimas, claras en su armonía y claras en sus voces, las pesadumbres y los ensueños del campo probo. Papini y Zas, que le debe á la naturaleza la más centelleante de las fantasías, se va en palabreo, en filigranas arpegiadoras, en grandilocuencias que son más de artífice que de artista, porque, aunque ninguno quiera creerme, la masa y yo dudamos de lo ingenuo de los sentires y de los pensares que necesitan de tantos abalorios y de tan estrambótica manera de decir para dejarse ver. Se me dirá que Papini no busca el beneplácito de las muchedumbres y que Frugoni cree que la masa es capaz de descubrir lo deleitoso de la música de sus trovas; pero, si así fuera, Frugoni se engaña y Papini codicia un pobre laurel, porque lo campesino rechaza lo afeminado de lo artificioso, que le suena á griego, y porque la poesía, la poesía excelsa, á semejanza del sol y de la libertad, vive desde que nace en la calle pública, igual que el hombre de las multitudes que pintó Edgardo Poe.

Prescindid un poco de la excelsitud, del aplauso de las capillas liliputienses y sed más humanos, los que tenéis ingenio. No son las capillas las que enaltecen.

Es la masa grande la que consagra. Reíos de los elogios con que Rubén Darío turba la cabeza de sus secuaces, pensando en su gloria más que en la gloria efímera de sus imitadores. Sed vosotros, y hablad de manera que os entendamos no sólo aquellos que vivimos entre técnicos dogmas y rimas extrañas. Haced que os entienda la multitud, á fin de que vuestro arte, sin dejar de ser arte, sea un arte social, un arte educativo, un arte generoso, un arte redentor, un arte para todos los hombres y todas las épocas. Sed luz y no reflejo; pero sed luz que alumbre lo que os rodea y no fulgor que flote, en busca de otro ambiente, sobre los mares. Huid, pues tenéis numen, del arte enclaustrado, del arte monjil, del arte de oráculo y camaradería, del arte que se cuece y se sazona para los escogidos, porque ese arte vive lo que vive la moda que lo crea y el lustro que lo incuba, en tanto que el otro, el arte al aire libre, el arte en pleno sol, el arte que se expone á la lluvia y al viento, el arte que habla y que siente lo mismo que siente y habla la multitud, es el arte humano, y por ser muy humano, es el arte divino que jamás hastía, que jamás se muda, que jamás anochece y que jamás concluye.

No quiere decir esto que no puedan perfeccionarse la teoría y la práctica del rimar ó del escribir. Cada artista puede y debe perfeccionar sus útiles, como los perfeccionará cuidadosamente el genio de que antes anuncié la llegada. De no ser así, el arte no progresaría como la ciencia, como la industria, como las leyes y como las costumbres. Lo que antecede quiere decir que debe buscarse la perfección, no fuera de lo propio y lo humano, sino dentro de lo humano y lo propio, sin que yo sepa el modo de conseguirlo, aun cuando estoy seguro de que el modo existe, pues si yo lo supiese predicaría con el ejemplo y no con la

advertencia. No es, pues, en beneficio de ninguna modalidad retórica de las conocidas por lo que batallo, porque todas me saben á cosa anticuada ó me parecen cosa antinatural; pero sí batallo por que cada uno busque ya sus ritmos y sus pensares en el fondo del fondo de su propio ser, hasta dar con la música no aristocrática y con los pensares civilizadores que, por ser de aquí, en algo deben diferenciarse de los que son galos ó suenan á godos. En un país de igualdad, de república, de democracia, donde no hay señoríos, ¿qué porvenir le aguarda al arte que se aisle, al arte entre rejas, al arte de invernáculo, al arte con plumas en el birrete, al arte linajudo y de sangre azul, al arte que no quiera que le codeen las almas sencillas de que se constituye el alma popular, el alma soñadora y apasionada del pueblo mío? Pensadlo bien: lo que confiesa que su reino es una capilla y un grupo su auditorio, confiesa su impotencia, su esterilidad, su sinrazón y su muerte próxima. ¡Haced lo mismo que la calandria, que no gorjea cuando no la escuchan, porque la calandria es el arte vivo, el arte eterno, el arte natural, el arte que ilumina las cumbres y los llanos del espíritu, como ilumina las cumbres y los llanos de la tierra la délfica claridad de Apolo, el que habló con Orfeo cuando la alondra ascendía bañándose en lo puro y lo azul de los cielos de Tracia!

Perdonadme el paréntesis. Era necesario. Volvamos ya á la literatura de 1860.

Fué la señora viuda del general Pacheco la que entregó á la dirección de *La Revista Literaria* las poesías de su célebre esposo. Aquellas composiciones eran muy pocas, eran de muy mediano valor y eran inéditas en su mayor parte aun en 1865. *La Revista* empezó á publicarlas en ese mismo año. Ya conocemos las tituladas *Oriental* y *El Cementerio de Alegrete.* No hablaré de *Las tres Marías,* por ser muy grandes

el descuido y la impericia con que está forjada, como tampoco hablaré, por las mismas razones, de los versos mezclados de *La libertad* ó de las infantiles estancias *A Ella*. Citaré sólo, pues no merecen loa ni estudio, las sextillas octosilábicas de *Revolución* y las octavas en versos de diez piés de *Emilia*, transcribiendo en cambio, para que se vea que no exagero sobre lo muy precario de aquel modo de componer, los siguientes bordones de *El Mendigo:*

Rico que elevas tu plegaria al cielo
Mendigo tú también de su perdón,
¿Por qué castigas al que humilde pide
Una limosna por amor de Dios?
Vírgenes puras, cuyo santo ruego
Al cielo eleva férvida oración,
Porque eterna conserve en vuestras almas
La primer dicha del primer amor,
Piedad del pobre mísero mendigo
Inspire á vuestras almas su dolor,
El que sólo demanda en su amargura
Una limosna por amor de Dios.
Madres cristianas, que enseñáis al niño
La divina misión del Redentor,
Que dando ejemplo de humildad al hombre
Fué del mendigo el ángel velador,
De su inocencia, santa consejera
Inspirad á sus almas compasión;
Por el mendigo, eterno desvalido,
Al cielo eleve el niño su oración.

Leed este fragmento que entresaco y que copio de la silva *Recuerdos en el mar:*

Va decayendo ya del sol la llama,
Y la esfera del mundo

Como una rosa de coral se inflama,
Su pompa pierde, y se marchita á grados
Hasta que de la noche en lo profundo
Cae entre mil luceros argentados.

Sí! la noche está allí; lujosa, bella,
La sién del dios del día coronando
Con el precioso bando
De oscilantes estrellas,
A que responden luces á millares
Fosfóricas vagando
Por el inmenso campo de los mares.

¡Cual viene al pensamiento
Con el nocturno manto, la memoria
De nuestras horas de fugaz contento,
De nuestros días de dichosa gloria!
Blanda melancolía
De ternura sin fin el alma llena
Y en el pasado la conduce y guía....
Allí la aurora está, dulce y serena,
De nuestra vida en inocencia pura;
El tierno arrullo de la madre amada,
Su lágrima de amor y de ternura
Bañando nuestra risa inanimada!

El mismo desmanejo y la misma sensibilidad que se observan en los versos anteriores, se observan en las cuartetas graves de *Elegía,* en el metro de canción de *La amante ausente,* y en las octavas *A una cruz en medio del campo,* que don Alejandro Magariños Cervantes insertó, más tarde, en su *Album de poesías uruguayas:*

Cruz que yaces solitaria
Sobre la verde cuchilla;

Donde lámpara no brilla
Ni rezos se oyen sonar!
De tormentas en el medio,
Por los vientos combatida,
Me apareces cual la vida
En espacios de pesar.
Toscamente construída,
Eres la obra de pobreza;
Sin respeto en ti tropieza
El alígero avestruz.
Pero fueras el refugio
Que á ese mísero quedara;
Cuando todo le dejara,
Tú le guardas ¡santa cruz!

Oid aún las últimas estrofas de *Mi barca:*

A tu lado, dueño mío,
Mi vida dulce corría,
Como barca que sentía
Fresco ambiente y cielo azul,
Y de flámulas vistosas
Ostentaba los colores,
Llena la popa de flores
Y el rumbo puesto en la luz.

De tí ausente, mi adorada,
Soy la barca conducida
Por la furia reunida
De la mar y del turbión;
Sin timón ni mastelero,
Con el flanco entreabierto,
Da la popa al claro puerto
Y el rumbo á la destrucción.

El piloto que la salve
Es, mi vida, tu hermosura;

Al claror de tu luz pura
No es posible tempestad.
Un instante me aparece,
Y verás al desterrado
Que no teme al mar airado
Ni al furioso vendabal.

Y así está escrita también *La Tormenta,* y así están escritas la mayor parte de las composiciones de Melchor Pacheco. Si bastaran el sentimiento y la imaginación para convertir en poetas á los hombres, casi todos nuestros románticos hubiesen sido poetas eximios. Pero la poesía requiere más, puesto que requiere prosodia, técnica, rico lenguaje, gusto afinado y labor continuada, condiciones de que carecieron casi todos los paladines de nuestro sollozante romanticismo. Digamos de paso, sólo de paso, que Espronceda ha hecho tantas víctimas como Verlaine.

Ya verá el lector, que desconozca el arte de escribir en verso, el por qué acuso de faltas de corrección á las musas apasionadas de la edad que fué, si se detiene algunos instantes en los capítulos que siguen á este capítulo. Ya verá el lector, si no me abandona y tiene paciencia, que no le engaño cuando le afirmo que sin estudio, sin reglas, sin laboriosidad, sin el conocimiento de los clásicos y de los retóricos, no hay numen que se afirme y que sobresalga por brillador y refulgente que el numen sea. Y lo mismo que digo de los poetas, digo de los prosistas. No son dos ignorancias, no son dos instintos, no son dos iluminados: ¡son dos artistas, son dos estudiosos, son dos obreros que saben perfectamente su pragmática profesional, nuestro Samuel Blixen y nuestro Carlos Reyles!

Continuemos con Melchor Pacheco y Obes. Cite-

mos un fragmento, hermoso y musical, del melancólico deliquio de *La tarde:*

Sombra de mi vida,
Nube de mi sol!
Era una esperanza,
Corrí de ella en pos,
Y al ir á gozarla
Humo se volvió,
Cual sombra en el día,
Cual nube en el sol.

Sombra de mi vida,
Nube de mi sol!
Figura velada
De triste crespón;
Malhechora maga,
¿Por qué obscureció
Tu sombra mi día,
Tu nube mi sol?

Sombra de mi vida,
Nube de mi sol;
Imagen que pasas
Diciéndome adiós;
¿Por qué, despiadada,
Tu aliento sembró
De sombras mi día,
De nubes mi sol?

También me parecen dignas de ser citadas estas estrofas de *La rosa del cielo:*

Salud, virgen de amor! mística rosa
Que del jardín del cielo has descendido,
Trayendo entre la copa deliciosa
Ambar desconocido.

Eras, sobre el rosal, allá mecida
Al hálito de un ángel delicado;
Sobre el ala de un ángel conducida
El rosal has dejado.

Abriste tu capullo, y ya la vida
Se vió en beldad celeste iluminada;
Una risa del cielo allí escondida
Fué luego columbrada.

Cada uno de tus pétalos lucía
Un regalo de Dios, un don precioso,
Exhalando raudales de ambrosía
El cáliz misterioso.

¿Qué vienes á buscar sobre este suelo
Donde sólo hallarás terrenas flores,
Que al sol estivo y al acerbo hielo
Les deben sus dolores?

¿Qué dan su cáliz al dorado beso
Del picaflor, como la luz gracioso,
Y no le cierran al babear espeso
Del gusano velloso?

Aquí la negra corrupción germina
Mezclada con la sangre de las venas;
Aquí la voz más blanda y peregrina
Acaso es de sirenas!

Aquí es el ay continua melodía;
Aquí es sublime solamente el oro;
Aquí acatar se ve la tiranía
Y se maldice el lloro!

¿Qué vienes á buscar al suelo ingrato
Que blasfemando de la eterna luz,
Espléndido sitial le dió á Pilato....
Y espinas á Jesús?

A juzgar por sus versos, nuestros padres no fueron mucho más felices que nosotros. Encontraréis la misma queja, la misma amargura, el mismo son áspero, las mismas desesperanzas, el mismo treno, en casi todos los rimadores de aquella edad. Oid esta seguidilla de Laurindo Lapuente, que publicó un gran número de sus civiles y belicosas composiciones en las columnas de la célebre *Revista Literaria:*

De la igualdad proclaman
El dogma santo,
Y gigante es el rico
Y el pobre enano;
Y ante las leyes
La inocencia agoniza
Y el crimen vence.

Oid esta otra seguidilla del mismo ingenio:

Esa nave preciosa
Que llaman patria,
Va cargada de vicios
Y de ignorancia;
Pues las virtudes
Y la ciencia en las garras
Del mal sucumben.

Laurindo Lapuente, en 1865, es el bardo de América. Laurindo Lapuente, en 1865, es el bardo de la libertad y de la democracia. Laurindo Lapuente, en 1865, bendice á los pueblos y maldice á los tronos,

rechazando todas las intervenciones, porque ve, en todas ellas, al enemigo de las nacionalidades, al adversario de las repúblicas. Francia en Méjico, España en Chile, el Brasil en el Paraguay, encolerizan á Laurindo Lapuente:

Le dice al Brasil:

¡La república, el sol de este hemisferio,
Es enemiga eterna del Imperio!

La factura de Lapuente, como la de casi todos nuestros románticos, es defectuosa; pero la lira de Lapuente se diferencia de todas aquellas liras en que, con menos ambiciones ó con más ojos, no sacrifica la libertad de las patrias á ningún interés ni repite la queja de carácter individual que acaba por cansaros en las estrofas de Melchor Pacheco ó de Juan Carlos Gómez. Lapuente se olvida de Lapuente pensando en la libertad y en la república, que son los númenes y el destino de América. América agredida hace sangrar al laúd de Lapuente. Es incorrecto, pero exaltado y noble, en demasía marcial y exaltado. Y así Francisco Balbao escribe, hablando de las canciones de Lapuente: — "Esa es la poesía de América con la conciencia de su derecho, y del momento histórico que representa en la evolución de los siglos. Esa es, pues, la poesía viril del Nuevo Mundo." —

Oíd al poeta:

Patria de la esperanza era la América
Para el género humano. En sus entrañas
Puso Dios un tesoro, más precioso
Que el metal de sus minas que hurtó España.

Ese tesoro era la libertad. Mientras los reyes, verdugos de los pueblos, ensangrentaban al mundo an-

tiguo con sus ambiciones, la libertad nacía y emplumaba en América.

En el seno de América inocente
Guarecida del mal, se inoculaba
La idea peregrina que, más tarde
En San Martín el ínclito encarnada
Y elevada á las nubes por el Cóndor,
Debía vencer á la legión tiránica
Desde las Rocallosas á los Andes
Y desde el Golfo Mejicano al Plata.

Oidle en otra de sus composiciones, en la que se titula *San Martín y Bolívar:*

Hijos del Amazona y de los Andes,
Más heroicos y grandes
Á la luz de la historia
Que Alejandro y Aníbal — de la cumbre
De la inmortalidad y de la gloria
Descended, — y á la lumbre
Del astro del futuro,
Contemplad el obscuro
Firmamento del áureo continente
Que vuestro fuerte brazo
Quiso libre, feliz é independiente
Desde el Cerro Oriental al Chimborazo.

Y sigue:

América peligra! Sus entrañas
Inflamad con el fuego sacrosanto
Que os abrasó en las bélicas campañas
Contra el pendón invicto de Lepanto.
Inspirad á los pueblos el sublime
Amor de libertad, el heroísmo

Con que los defendísteis en la guerra,
Cuando hasta el hondo abismo
Donde el esclavo gime
Se conmovió, y con él, toda la tierra!
Presidan vuestros manes
Los triunfos y derrotas
De la nueva cruzada; y cuando rotas
Contempléis las cadenas
Que el despotismo impávido escalona,
Ceñida vuestra frente
De la inmortal corona
Regresad al olimpo refulgente,
Do ascendísteis el día
Que á vuestros pies murió la tiranía!

Lapuente es el adorador de las patrias con gorro frigio, y las estimula en todos sus combates con los pueblos coronados de Europa, pues presume, y acaso no presume mal, que el principio borbónico de la intervención hace peligrar y pone en apuros, hacia 1865, la causa de las democráticas nacionalidades de nuestra América.

Testigo es el Atlántico!
Treinta mil bayonetas extranjeras
De un pueblo independiente
Pretenden altaneras
Los derechos hollar, y desde luego
¡Someterlo á su ley á sangre y fuego!

Y sigue:

¡Valor, dominicanos!
Heroico el corazón, el brazo fuerte,
Que á la vida sin honra
Preferible es la muerte!

Con esfuerzo y constancia
Vencer supisteis á la altiva Francia;
Hoy de la España triunfaréis, hermanos,
Que la Justicia Eterna es invencible
Y sabrá castigar á los tiranos!

Y le dice á la tierra que cantó Ercilla:

¡Salud, pueblo chileno,
De los libres hermano,
Que de entusiasmo y de justicia lleno
El guante arrojas al pirata hispano!

Y después:

Venganza ó muerte sea,
Chilenos denodados,
El grito que se lance en la pelea
Y el grito que resuene en los collados.

Que el agresor aleve
Encuentre una muralla
En cada pecho que á ofender se atreve
Y que vomite el bronce la metralla.

Imitad el ejemplo
De nuestros héroes grandes,
Y antes que al crimen erigir un templo,
Precipitaos de los erguidos Andes.

Temed las asechanzas
De las falsas coronas,
Y despreciad las pérfidas alianzas
Que busca el Plata y brinda el Amazonas.

Con vínculos estrechos
Hermanos con hermanos,
Defended vuestra patria y sus derechos
Ó sucumbid odiando á los tiranos.

Y le dice al Perú:

La táctica del fuerte ya está bien conocida,
Los déspotas enseñan la ciencia del dolor;
La flota de la España, la manda un descendiente
Del criminal famoso que traicionó á Colón!

Pirata de los Reyes, invade el territorio
De un pueblo democrático, con bélica actitud,
Y en nombre de sus amos, cual nuevo *Don Quijote*
Embiste con la prora las *Islas* del Perú.

¡República peruana! defiende tus derechos,
Que triunfen ó perezcan tus hijos en la lid;
Que arrasen tus ciudades las llamas del incendio,
Primero que los Reyes dobleguen tu cerviz!

¡Repúblicas de América! la monarquía avanza,
Y avanza por los flancos de la discordia vil;
Unidas seréis fuertes, pero en el aislamiento,
El despotismo os bate y os vencerá por fin!

Abajo los Gobiernos que á realizar se opongan
La alianza entre los pueblos del mundo de Colón;
Perjuros y traidores, reciban por castigo,
Las iras de la patria, la maldición de Dios!

La tregua ha terminado. — La fiera Monarquía
Con nuevos atentados, provoca á nueva lid;
¡De pie está la República! sus héroes son los hijos
De Wáshington, Bolívar, Belgrano y San Martín!

Lapuente pensaba, pues, como don Alejandro Magariños Cervantes, "que conviene mantener siempre vivo en el corazón de nuestros pueblos, el sentimiento de su independencia y del amor incontrastable á sus libres instituciones, ante la amenaza ó la imposición

de la fuerza contra el derecho, vengan de donde vengan, y con doble razón si se trata del extranjero." Destéffanis, después de haber censurado duramente al poeta por las incorrecciones de su factura, por sus faltas de sintaxis y de prosodia, por el empleo indebido de algunas palabras, por sus graves descuidos de ritmo y de rima, decía, y decía bien, que el apodo de "poeta cívico es el generoso apodo que el historiador imparcial de las letras hispano - americanas agregará al nombre de Laurindo Lapuente." Es que Lapuente merecía respeto por su desinterés, por su gallardo empuje, por la firmeza de sus convicciones, por su amor á la causa de las nacionalidades, y por el continuado tesón con que supo decirle á su lira:

No quemarás inciensos al poder,
Y antes de sonreir á los tiranos
¡Yo te sabré romper!

Vale más que los anteriores, por su técnica y por su factura, Antonino Lamberti. Éste parece un poeta de nuestro tiempo, de nuestra edad, porque siente y escribe como nuestra edad, poniendo en sus estrofas el acíbar de sus desengaños y la miel de sus ensoñares, hombre antes que patricio y hombre á quien no se oculta la dolorosa verdad de la vida.

Antonino Lamberti merece bien que insista en sus cantares, pues une la armonía á la gracia y la diversidad á lo espontáneo de la producción. Es cierto que su numen se desarrolla y echa raíces en tierra argentina, más que entre los verdores de nuestras pendientes atreboladas. Es cierto que es el sol argentino el astro de oro que caldea su numen, más que el sol que apurpura nuestros ceibales y ríe en nuestras ondas; pero uruguayo le hizo nacer la suerte,

que nunca nos trató como madre mala en cosas de ingenio, y él no niega su origen, aunque no niegue y mire con cariño los lazos que le unen á la tierra extranjera, pero generosa y hospitalitaria, que como á hijo le quiere, que justa le encomia y que recogerá con solicitud su última canción y su último suspiro. Lamberti siente, colora y musicaliza con gusto apasionado y arte exquisito, entreteniéndose, entre dos altas expansiones métricas, en forjar acrósticos á lo Figueroa y redondillas á lo Bretón de los Herreros. Es más poeta que empleado público, como eran más poetas que oficinistas Coppee y Verlaine. En su escritorio, bajo dos notas, duerme un soneto, y sobre su escritorio, entre dos expedientes, requiebra un madrigal ó ríe un epigrama. Su cabeza es canosa; pero su cuerpo es fuerte y joven su espíritu, mucho más joven que el espíritu de otros que surgieron más tarde. Alto, anguloso, esmeradamente afeitado, vestido siempre con pulcritud, cortés en todas las circunstancias, de suave decir en todas las ocasiones, artista por instinto y no por profesión, nuestro poeta es un caballero de la corte de los Valois. Lamberti ha nacido para vivir á lo dadivoso y siempre soñando, como si las musas le bañasen en el raudal de la juventud eterna y alborozada. Rubén Darío nos dice que Lamberti es un maestro eximio en cuestiones de gula. Yo sé que es un maestro en cuestiones de donaire y de chiste. Parece, en sus charlas, como un niño travieso contando anécdotas; pero ese niño grande puntea de un modo maravilloso cuando puntea amorosamente en la guitarra en que vive enjaulado el zorzal vocinglero de sus estrofas. Lamberti lo mismo os vulgariza en décimas un asunto histórico que os regala una égloga ante un nido encontrado en el verdor de un sauce. Lo fácil en sus composi-

ciones festivas, y el modo de ser que tuvieron las musas de su juventud, algo desordenadas y aparatosas, perjudican á su múltiple labor de alto vuelo, que merece ser conocida y ponderada por todos los críticos y todos los públicos. En la imposibilidad de ocuparme de toda esa labor abundante y noble, quiero, sin embargo, señalar sus características fundamentales y más salientes, uniendo á lo transcrito en el tomo segundo de esta obra humilde, otras muestras de la universalidad de ese numen flexible, rítmico, ingenioso, fácil, apasionado é idealizador.

Oid el cincelado soneto que sigue:

"Me gusta ver el viejo que cultiva
Las flores de este sitio de recreo,
El viejo extraño, de perfil hebreo,
Y con mirada de águila cautiva;

Que siempre que la fija pensativa
En la tierra contraria á su deseo,
Más que las rosas cultivar le creo
El odio de su raza vengativa.

Me gusta contemplar esa fiereza
Del hombre maldecido en la pobreza,
La herencia del delito mal borrada,

El rastro de la hiel que lleva mudo,
Como bote de lanza en un escudo,
Como herrumbe de sangre en una espada."

Ved el modo como desenvuelve en una sola décima el mismo asunto, dándole matiz académico ó sabores americanos:

"Á la encina que es asiento
De los cuervos y los grajos,

Desde el día que sus gajos
Desnudó la edad y el viento,
Con su dulce y alto acento,
Como en época lejana,
Que era joven y lozana
Y el asilo de su amor,
Ha venido el ruiseñor
Á cantar esta mañana."

Ó sea, en nuestro modo de decir corriente:

"Á este ceibo que es asiento
De lechuzas y chimangos,
Desde el día que miñangos
De sus ramas hizo el viento,
Con más dulce sentimiento
Que en aquella edad lejana,
Que su joven flor de grana
Fué el rubí de los raudales,
Han venido los zorzales
Á cantar esta mañana."

Escuchad este otro soneto, que le inspiró un suicida:

¿Es fuerte, como creo, el ser humano,
El hombre que prosigue la jornada,
Sin saber en qué arena, en qué celada,
Irá á morir de siervo ó de tirano?

¿Y es débil, ó más fuerte, soberano,
El que deja la vida despreciada,
Acostando la frente destrozada
En el sepulcro abierto por su mano?

Siempre la duda ¡oh Dios! ¿Qué es el suicida?
¿Un alma desdeñosa sin cabida
En esta lucha? ¿Un héroe sin bandera?

¿Es digno de alabanza ó de reproche?
Sólo contesta el viento de la noche,
Y el rumor de la mar en la ribera.

Oid, en fin, esta letrilla que bien pudiera figurar con ventaja en las obras de Plácido:

Cuando el tala de las selvas
Está viejo y por secarse,
Cuando ya no tiene ramas
Donde hacer su nido el ave,
Cuando todo de él se aleja
Porque ya muy poco vale,
Se ve entonces una flor
Empeñada en no dejarle,
Blanca á veces como nieve
Y otras roja como sangre,
Que si es pena, amor ó gloria,
Todavía no se sabe,
La más pura de las flores,
    Flor del aire.

Y es entonces que se prende
Esa flor incomparable,
Que se prende como nunca
Más hermosa y más brillante
Del bravío tala viejo
Que al golpe del tiempo cae,
Cuando más sus galas luce,
Cuando más aroma esparce
Contra todas las injurias
De la existencia salvaje;
Blanca á veces como nieve
Y otras roja como sangre,
La más pura de las flores,
    Flor del aire.

Y es de verlo al tala viejo
Que aun muriendo sobresale,
Á la luz del sol naciente
Y al resplandor de la tarde,
Bajo el ancho azul del cielo
En las selvas seculares,
Ostentando la hermosura
De la flor incomparable.
Es de verlo con su prenda
De finuras ideales,
Con su flor, que ni los rayos
Han podido arrebatarle,
La más pura de las flores,
Flor del aire.

Ninguna revista que merezca citarse, después de *La Revista Literaria,* aparece y dura en nuestro país, hasta que en 1880, los señores Arturo y Duvimioso Terra, Justino Jiménez de Aréchaga, Agustín de Vedia y Manuel Herrero y Espinosa fundaron la *Revista del Plata.* Tuvo ésta por administrador á don Antonio Barreiro y Ramos, durando hasta 1882 y dividiéndose en tres volúmenes que suman como 1467 páginas. La meritoria publicación contiene parte de las lecciones que sobre derecho constitucional dió en la cátedra universitaria el doctor Aréchaga, y parte de las lecciones que sobre derecho civil dió en la cátedra universitaria el indiscutible talento del doctor Duvimioso Terra. Contiene también un ensayo sobre ciencia política del doctor Arturo Terra, amén de un estudio sobre sistemas penitenciarios de don Jacobo A. Berra, algunos artículos sobre historia de Luis D. Destéffanis, un trabajo sobre Tennyson del doctor Julio Herrera y Obes, varias páginas de índole jurídica

de don Agustín de Vedia y algunos esbozos literarios del doctor Manuel Herrero y Espinosa.

No hablaré de los *Anales del Ateneo,* á que en otro tomo me referí, ni de la *Revista de la Asociación Universitaria,* en que hicieron sus primeras armas los hombres de mi edad, porque de todos los que se iniciaron en aquellas publicaciones, me ocupo extensamente en las mal hilvanadas líneas de este libro. Basta lo que antecede para que el lector se diga con orgullo que nuestra intelectualidad romántica puede medirse sin desprestigio, por el número y por la calidad de sus cultores, con las intelectualidades románticas más puras que florecieron bajo el sol de América. Hemos sido viriles en el pensar, despreocupados en el hacer, nobles en el propósito, fecundos como los más fecundos, y si no hemos sido perfectos en factura artística, es porque idolatrábamos en el pensamiento y porque el pensamiento nos hizo mirar con desdén á la forma, á pesar de las enseñanzas del clásico italiano que escribió este bordón:

Odio il verso che crea e che non suona.

Dicho lo que antecede, entremos á espigar por los valles donde los últimos trigos del romanticismo se doran y se mecen á la fúlgida luz de nuestro sol. En el fondo de esos valles existía un pozo cercado de zarzas en floración, y de ese pozo salió la verdad hermosa, la verdad excelsa, la verdad augusta, hiriendo con los resplandores que nuestro sol hilaba en la luna limpidísima de su espejo, á todos los númenes y á todas las liras de nuestra tierra. Desde entonces el Arte estudia la gracia de sus actitudes y arregla los lujos de su atavío mirándose, unas veces de frente y

otras de soslayo, en el espejo esplendoroso, fiel y sin máculas de la Verdad. ¡Paso á la Incorruptible! ¡Paso á la que trae en sus ojos el brillo de la eterna Vida y la eterna Hermosura!

CAPÍTULO II

De la versificación romántica

SUMARIO:

I. — La variedad sinfónica. — La educación práctica. — De los problemas rítmicos. — El verso. — El arte métrico. — La metrificación. — Cómo se miden los bordones. — Las sílabas. — La cantidad. — El acento. — Lo que dicen Eduardo Benot y Eduardo de la Barra. — Nuestro acento prosódico y la sílaba larga de los antiguos. — La variedad ritmial constituye el fondo de nuestra versificación. — Influencia del acento tónico. — El acento en las series bisilábicas y trisilábicas. — Hasta qué punto el acento sustituye á la cantidad métrica. — Modificaciones y variedades posibles y comunes en los versos castellanos. — Pruebas y ejemplos.

II. — El acento y las sílabas son la base de nuestra metrificación. — Constitución de las sílabas. — La unidad de tiempo y el número de letras de las sílabas. — Cómo se dividen y cuentan las sílabas en los vocablos. — Diptongos y triptongos. — Las vocales fuertes. — Unión de las débiles. — Los puntos diacríticos. — El ritmo y la acentuación. — Del acento grave y el acento agudo. — La música y la idea. — Cómo se formaron nuestras voces agudas de origen latino. — Cómo se miden las sílabas en el verso. — Las vocales aisladas y la *y* griega. — Valor silábico de los diptongos y los triptongos en el bordón. — La estructura métrica y la estructura gramatical. — El número de letras en los vocablos y el número de sílabas en el bordón ó pie. — El *hiato* y la *sinéresis*. — Licencias inarmónicas y desagradables. — Pruebas de ello. — La *sinalefa*. — Sus casos más comunes. — Ejemplos que ofrece nuestro romanticismo.

III. — El acento filológicamente considerado. — De las voces agudas, graves y esdrújulas al final del verso. — Práctica de

su medición. — Reglas que se deducen de ella. — El acento de los finales se combina en bien de la cadencia y de la variedad. — El acento escrito y el acento prosódico. — Metros bisilábicos y trisilábicos. — ¿Por qué romper y dividir las palabras? — Los monosílabos sin significación propia. — La gramática y la música métrica. — Inexistencia real de las series iguales. — Saltos á que éstas obligan al acento. — La variedad no rompe el ritmo. — Lo que nos dicen los versos de diez y de doce sílabas. — De la cadencia rítmica obligada. — De los pies ó bordones compuestos. — Ejemplos y resumen.

I

Detengámonos un instante sobre la versificación preferida por nuestros románticos. Éstos carecen de la variedad métrica á que son tan afectos los númenes españoles del pasado siglo. Nuestros románticos, por lo común, sólo cultivan el verso de ocho, de once y de catorce sílabas. Aun pudiéramos añadir, sin exagerar, que lo cultivan en sus más vulgares y en sus más modestas combinaciones. No ignoro, no, que podrán indicárseme algunas excepciones; pero ellas no desvirtúan lo universal del fenómeno que señalo. Es sólo más tarde, cuando el romanticismo toca á su fin y la cultura estética se hace más amplia, que el romanticismo de nuestros mayores pulsa todas las teclas del órgano rítmico; pero, por falta de costumbre y de virtuosidad, las pulsa generalmente de novicia manera y sin aciertos grandes. Aun los más retóricos de aquellos retóricos se despreocupan de averiguar el origen de nuestras formas métricas y el cómo se han labrado los compuestos sinfónicos de la musa hispana, por entender que la historia y la teoría de la versificación eran futilidades propias de la clasicidad. Su modo de componer fué virtud y fué hallazgo del oído, más que virtud y hallazgo de su ciencia prosó-

dica; pero aquel oído carece con frecuencia de la educación práctica, que consiste en la constante lectura y en el constante recitado de los modelos. Nada sabían, á juzgar por el silencio que sobre ello guardaron, de las tentativas hechas por Luzán y por Munarriz, para asimilar los ritmos castellanos á los latinos, las sílabas largas y breves del idioma del Lacio con las sílabas agudas y graves del idioma de España. Pasó inadvertida, para todos ellos, la batalla aquella, el litigio que sostenían los defensores del acento silábico con los defensores de la cantidad silábica, y aunque es verdad que se inclinaron á los primeros, se inclinaron por instinto y no por comprender que el acento da más vigor á las sílabas sobre que recae, pero no modifica substancialmente su unidad de tiempo, como nos dice con sobra de razones José Coll y Vehí. Así nuestros románticos jamás doctrinan, ni en el prólogo de sus obras ni en la crítica de las obras ajenas, sobre los problemas métricos de que ya en 1835 se ocupaba doctoralmente don Andrés Bello, iniciando los estudios á que más tarde consagrarán lo mejor de sus desvelos y de sus libros Eduardo Benot y Eduardo de la Barra.

Escribo estas líneas en un día de sol, en un día sin nubes interpuestas que me priven de ver sus rayos de oro. Hay flores en los árboles y hay alas en la atmósfera. En mi patio, los jazmines inciensan y los pájaros cantan. El cielo está azul, el bochorno no abruma y la labor me parece ligera. Tratemos, pues, del verso y de la poesía, desmenuzando el útil de que los románticos se sirvieron para traducir el lenguaje con que habló á sus espíritus la hechizadora maga de lo ideal. Lo que llamamos *verso, bordón* ó *pie,* no es otra cosa que una frase sujeta á una medida y á una cadencia determinada. El *arte métrico*

trata de analizar el mecanismo material del verso, ocupándose de su estructura, de sus varias especies y de las distintas combinaciones que con los versos pueden formarse. La *versificación*, el acto y el efecto de versificar, es el modo sistemático de traducir, sirviéndose del lenguaje métrico, lo que se piensa, se imagina ó se siente. El *metro* es la medida peculiar á que está sujeta la clase de versos que componemos ó analizamos. *Medir* un verso es examinar si tiene ó no la extensión reclamada por su estructura. En castellano la única medida métrica es la *sílaba*, la letra ó el conjunto de letras que se pronuncian en una sola emisión de voz, debiendo advertirse que la colocación del *acento* en los vocablos de las frases rimadas influye substancialmente sobre su sonoridad y sobre el número de sílabas de que el verso consta. Se basa, pues, nuestro lenguaje rítmico, nuestro lenguaje metrificado ó versificado, en el acento y en el número de las sílabas, engañándose los que quieren aplicar á nuestro idioma la doctrina de las sílabas largas y breves de que se servían los poetas helenos y latinos. Es verdad que en castellano existen algunas vocales más largas que otras, algunas sílabas que tardan más tiempo que otras sílabas en pronunciarse; pero también es verdad, y verdad palmaria, que ninguna de nuestras vocales, por largas que sean, ocupa dos tiempos, y que ninguna de nuestras sílabas, por largas que sean, traspasa la unidad de tiempo que le corresponde. No acontece otro tanto en los idiomas griego y latino, donde cada sílaba larga debió contarse por dos sílabas breves, desde que se invertía en la pronunciación de las segundas la mitad del tiempo que se invertía en la pronunciación de la primera. En nuestro idioma no existe *la ley de la cantidad*, que afecta á las sílabas como emisiones aisladas

de voz; pero existe, en cambio, *la ley del acento,* que afecta á las sílabas en las relaciones que éstas sostienen con las demás sílabas que forman el vocablo. La cantidad silábica es independiente del acento prosódico. Así, en el término *sobriêtas,* obsérvase que la primera sílaba es larga, de tiempo doble, en tanto que en la voz castellana que la traduce, en la voz *sobriedad,* el acento carga y se apoya sobre la última sílaba. En la palabra *thâlâmus,* la primera sílaba es breve, de tiempo sencillo, en tanto que en la palabra traductora *tálamo,* expresión esdrújula, la primera sílaba es la escogida y reforzada por el acento. Del mismo modo la palabra *deni,* — que en latín alarga su sílaba primera, — apoya el acento sobre su final en la voz traductora, en el término castellano, en el agudo *diez.* Puede advertirse, de la misma suerte, que la voz *līmator,* cuyas primeras sílabas son largas en latín, carga el acento en la última sílaba de la voz castellana *limador,* y de la misma suerte puede advertirse que *censîtus, censado,* es breve en su segunda sílaba latina y hállase con acento en su segunda sílaba castellana. *Mœcenas,* en latín, es una voz formada por tres sílabas largas, una voz que requiere seis unidades de tiempo para emitirse, á pesar de que el acento tan sólo se apoya é influye sobre la sílaba segunda de la voz *Mecenas.* La cantidad silábica no tiene, pues, influencia ninguna sobre el acento metrificante, aunque á veces concuerden el acento y la cantidad, como ocurre en las voces *centenum* y *gannitus, centeno* y *gañido,* cuya segunda sílaba es larga en latín y se halla reforzada por el acento en la lengua española. No sucede lo mismo en castellano, donde el papel del acento es de un poder enorme. La palabra *fragancia,* á pesar de componerse de tres sílabas, que tardan el mismo tiempo en medirse y en pronunciarse,

modifica imperceptiblemente su cantidad silábica por el acento, alargándose la segunda sílaba, la sílaba tónica, y abreviándose algún tanto las otras dos por la virtud endulzadora de su atonismo ó de su atonía. Así, en nuestra métrica, el uso del acento es de importancia suma, en tanto que la evaluación de la cantidad de las sílabas no tiene importancia de trascendencia, sucediendo lo contrario en los idiomas griego y latino, en los que el acento poco significaba métricamente y en los que tenía, sobre el artificio versificante, un poderoso influjo la evaluación perfecta de la cantidad de las sílabas. Podrá pues, como quiere Eduardo de la Barra, hallarse en castellano algún verso tejido á la moda latina; pero es indudable, como nos dice Eduardo Benot, que esos versos casuales no son hijos intencionados de un sistema retórico, porque nunca por pies métricos versificaron metódicamente los españoles númenes. Estos versificaron siempre, sin preocuparse de la cantidad, contando el número de las sílabas y la colocación del acento en las palabras, aunque el movimiento del *octosílabo* pueda transformarse en un movimiento trocaico con sólo acentuar las sílabas impares de cada pie, y aunque el movimiento del *decasílabo* pueda transformarse en un movimiento anapéstico con sólo acentuar las terceras sílabas de cada bordón, como bien nos enseña la retórica sabiduría de Milá y Fontanals.

Pronunciándose, como Benot dice, todas nuestras sílabas en tiempos iguales, la sílaba es nuestra sola unidad de tiempo, componiéndose los metros iguales de igual número de sílabas y explicándose el ritmo por la sistemática distribución de las cesuras ó por la distribución sistemática del acento prosódico. No hay equivalencia entre la sílaba larga de los antiguos y la sílaba acentuada de los españoles, porque la sí-

laba larga de los antiguos, en virtud de su cantidad, les permitía medir los versos por el número de sus pies, en tanto que en la sílaba de los españoles, acentuada ó no, la cantidad no tiene influencia atendible y recomendable. En nuestro modo de metrificar, la influencia la ejerce el número de las sílabas, pero ese mismo número se modifica obedeciendo sumisamente á la acentuación de la palabra en que concluye el verso. Así nuestro octosílabo, el octosílabo vulgar, debiera acentuarse sólo en las sílabas impares ó pares, para que fuera típicamente troqueo ó típicamente yambo y aunque responde al primero de estos dos tipos, puesto que siempre se acentúa, para ser sonoroso, en la sílaba última ó penúltima, lo hallamos también, sin que suene mal, acentuado en su sílaba cuarta, — movimiento yambo, — y acentuado en su sílaba séptima, — movimiento troqueo, — como puede observarse en estos versos de Víctor Arreguine:

Patria! es el gríto del áve,
Patria! el vibrár de las óndas,
Patria! el ensuéño que mána
En el breñál de las hóras.

La variedad es gala y orgullo de nuestra rica y armoniosa versificación, que no aceptaría que todos nuestros endecasílabos se formasen de yambos y que todos nuestros octasílabos se cambiasen en troqueos. ¿Declamaban sus versos los latinos como nosotros declamamos nuestras estrofas? Como dice Camus, nos es difícil conjeturarlo, porque nosotros no hacemos diferencia en la pronunciación siguiendo las leyes de la cantidad. La antigua pronunciación romana desapareció al corromperse la clásica lengua por las erupciones de los pueblos nórticos, uniéndose á esto que

aun en los tiempos ciceronianos les era trabajoso distinguir y diferenciar acabadamente las cantidades á los nacidos en las frondosas huertas de Tívoli. Privada nuestra lengua de la cantidad, mide sus versos por el número de las sílabas de que éstos se componen, valiéndose, además, de los acentos, que son imprescindibles y de la rima perfecta ó imperfecta, que es accidental, arbitraria y variable. Nuestros endecasílabos no pueden ser yámbicos, porque el yambo obedece á la cantidad, puesto que se compone de una sílaba breve y otra sílaba larga. Sería más que monótona una composición en endecasílabos cuyos versos tuviesen acentuadas todas y cada una de sus sílabas pares, en tanto que nuestros endecasílabos, acentuados unas veces sólo en la sílaba sexta, y otras veces acentuados sólo al mismo tiempo en las sílabas cuarta y octava, — en ambos casos tienen sonoridad perfecta y elegancia grande. Es indiscutible que el endecasílabo es yámbico en su movimiento, pero no que lo sea en su estructura, desde que sus bordones pueden acentuarse, sin perder majestad ni perder armonía, en las sílabas séptima y primera — movimiento troqueo — cosa que el yambo antiguo rechaza y prohibe. Ved este verso de José G. del Busto:

¡Á la cúmbre! ¡volad á conquistarla!

Es perfecta y muy perceptible la armonía del endecasílabo anterior, que tiene, sin embargo, acentuadas sus sílabas primera, tercera y séptima, aunque el acento obligado de la sexta quite vigores á estos tres apoyos, — y que tampoco puede dividirse en series bisilábicas sin descoyuntarle con artificio extremo. En verdad de verdades no es fija la ley que quiere que nuestros versos de ocho y de once sílabas, por lo bisilábico de su cadencia, sigan el movimiento del

troqueo y del yambo, siendo más fija, aunque no invariable, la ley que quiere que nuestros versos de diez y de doce sílabas, por lo trisilábico de su cadencia, sigan el movimiento del anfíbraco y del anapesto, desde que contamos por sílabas, y no por series de sílabas, en la práctica y en la teoría de la versificación nuestra. Claro está que encontrándose cada uno de nuestros octosílabos constituído por dos versos de cuatro sílabas, — es decir por cuatro versos de dos, — y que encontrándose nuestro dodecasílabos constituídos por dos versos de seis sílabas, — es decir, por cuatro versos de tres, — el primero es más rítmico cuanto más predomina en su factura la serie bisilábica, como es más armonioso el segundo, cuanto más se nota la serie trisilábica á que obedece su movimiento regulador. Ya volveré sobre esto más detenidamente y á su hora debida. Lo único que en este instante me interesa decir es que los versos españoles no se miden por los compases de los pies latinos, no existiendo en nuestro idioma, sino por accidente y casualidad, versos que sean troqueos ó yámbicos, anfíbracos y anapestos en su factura. Ni aun por rareza puede citarse una serie continuada de endecasílabos que tengan todos ellos las sílabas pares acentuadas y las sílabas impares sin acentuar, como ni aun por rareza puede citarse una serie continuada de estrofas de octasílabos que tengan acentuadas todas sus sílabas impares y todas sus sílabas pares inacentuadas. Como ya dijo y demostró Benot, en sus epístolas á Eduardo de la Barra, en la métrica española no hay ninguna ley rítmica perfecta y absoluta, desde que no existe la cantidad silábica, siendo de la colocación del acento, y muy especialmente de la colocación del acento en la última palabra de cada bordón, que nace el ritmo de las series y el de las estrofas.

Yo ya sé y ya dije que la cantidad es el tiempo que se invierte en la pronunciación de una sílaba, en tanto que el acento es la intensidad con que herimos una sílaba dada en la dicción poética. Yo ya sé esto; pero sé también y también he dicho, que en nuestro idioma la cantidad es imperceptible y el acento marcado, por lo que, en buena lógica, es al acento al que debe atender el que aplica á nuestra metrificación las leyes de la cantidad latina, calculando los pies castellanos por las acentuaciones silábicas de las voces para que se armonicen, á pesar suyo, con las leyes musicales de la poética de la antigüedad. Al acento, pues, y sólo al acento atiendo y acudo, operando sobre las palabras completas y no fraccionándolas como suelen hacer algunos humanistas de mucho fuste, resultando de mis observaciones sobre el acento que nuestra ley rítmica no tiene las sonoridades y las rigidices que la antigua tuvo. Analicemos, sobre esta base, la estructura latina de nuestros ritmos. ¿El acento prosódico sustituye á la cantidad métrica? ¿Hasta qué punto? ¿Sirve la ley de la cantidad clásica, en la española versificación, para especificar la índole y la cadencia de nuestros versos? ¿Es tan verdad como se supone que el movimiento del octasílabo es un movimiento troqueo? El troqueo se compuso, en la métrica latina, de una sílaba larga y una sílaba breve, siendo troqueo y muy troqueo el octosílabo

Blánca pérla, límpia jóya.

Ved, en cambio, el verso siguiente:

Viváz — fulgór, viváz — lúmbre.

¿Será también troqueo? No me lo parece y antes me parece que tira á yambo, desde que el yambo se

componía de una sílaba breve y una sílaba larga. Haced, ahora, una nueva combinación y decid:

Viváz — fulgór, rója — lúmbre.

¿Será yámbica ó troquea esta mixtura corriente y regular? Ni troquea ni yámbica, porque sé y aseguro que es un compuesto de yambo y troqueo, de dos pies latinos diferenciales é inconfundibles.

¿Queréis, por ventura, que nuestro octosílabo, en virtud del acento se parezca al dáctilo de los griegos, es decir, al pie métrico que se formó con una sílaba larga y dos breves? Es fácil y os bastará escribir, para realizarlo, el siguiente bordón:

Cálmate, — cálmate, — rápida;
Cálmate, cívica cólera.

¿Es siempre, en substancia y para concluir, bisilábico el movimiento del octosílabo? Según se mire y según se lea, pues para mí, — á pesar de la conjunción ó del ayuntamiento del *ta* de *levanta* con el *a* de *alondra* y del *la* de *tranquila* con el artículo determinante *el,* — es más bien trisilábica que bisilábica la cadencia que hallo en los versos siguientes:

Levanta, — alondra, — levanta
Serena, — tranquila, — el vuelo.

¿Queréis convenceros? Haced una pausa, una ligera pausa, una pausa de tiempo, entre *levanta* y *alondra,* entre *tranquila* y las dos voces que siguen á esa voz, — y el verso, á pesar de las sinalefas, no perderá nada de su armonía, nada de su ritmo, nada de su cadencia, nada de su expresión, y aún estoy por decir que ganará con ello el primero de sus pies ó bordones.

¿Qué sucede, ahora, con el endecasílabo? Sucede

que podéis, al componerle, mezclar sin muchas dificultades los pies del yambo con los pies del troqueo, como en

Tríste — visión, tríste — visión, no vuélvas!

Sucede también que podéis imprimirle sin dificultades un movimiento yámbico puro y perfecto, como en

Cantándo vuéla désde el válle al río.

Sucede igualmente que podéis hacer, sin afán ni trabajo, que predomine en sus pies ó bordones el ritmo dactílico, mezclando á tres voces constituídas de una sílaba larga y dos breves, una voz que tenga el ritmo anapéstico, es decir, que conste de dos sílabas breves y una sílaba larga como en

Òrfica, divinal, célica música.

Podéis, por último, imprimirle en parte y armoniosamente un giro contrario al giro anterior, un giro anapéstico, es decir, un giro en que abunden las voces compuestas de dos sílabas breves y una larga, como en

Voluntád, — ardidéz, — corazón míos.

Todo podéis hacerlo, modificando á cada instante la ubicación de la cantidad clásica, siempre que no olvidéis que el acento debe cargar en la sílaba sexta, ó bien conjuntamente en las sílabas cuarta y octava del endecasílabo. Se engañaría, pues, quien quisiera medir los versos que usó la musa romántica con arreglo á las leyes de la cantidad antigua, pues más que al ritmo musical ó sinfónico, la musa romántica atendió siempre y en todos los casos al acento imperante en sus pies y al número de sílabas de sus bordones. No soñemos, pues, con la resurrección de la cantidad.

Ella sirve tan sólo para confundirnos, sin aumentar la hermosura y el arte de nuestras trovas. Dejémosla dormir junto á los mares griegos y bajo el fronderío de las quintas romanas. Lo que sí puede y debe decirse es que los movimientos fundamentales de nuestra parla métrica proceden del latín, que los puso en la cuna del lenguaje vulgar en los lustros crueles de la invasión bárbara; pero de igual manera puede y debe decirse que, lo mismo en el octosílabo de española progenie que en el endecasílabo de itálico linaje, los ritmos clásicos se asocian y se combinan incesantemente en beneficio de lo flexible, vario y sonoroso de la versificación usada y admitida por nuestros ingenios, desde Figueroa hasta Juan Carlos Gómez, desde Melchor Pacheco hasta Wáshington P. Bermúdez, desde Alejandro Magariños Cervantes hasta Juan Zorrilla de San Martín.

II

En nuestro idioma, muy rico en matices y muy enamorado de su sonoridad, el arte de hacer trovas se basa principalmente en el *número* de las *sílabas*, en la *colocación* de los *acentos* y en el uso accesorio de la *rima* más ó menos *perfecta*. Las *sílabas*, término derivado de una voz griega que significa compresión, pueden estar formadas por una vocal sola, siempre que esa vocal tenga algún oficio ó significación en su soledad, como acontece con las vocales de que nos servimos á modo y manera de preposiciones y conjunciones en Juan *é* Inés, Camila *ó* Teresa, Lucas *ú* Osvaldo. También las sílabas se constituyen, y es lo más frecuente, por una vocal que no se liga con ninguna otra en el vocablo de que forma parte, como

en *a*-mor, *e*-briedad, *i*-ló-gi-co, *o*-rí-fi-ce y *ú*-ni-co, ó bien se constituyen por la trabazón de dos ó más letras que se pronuncian de un solo golpe, en un solo tiempo, con una sola emisión de voz, como en ar-te, clá-si-co, rui-nas, he-dion-dez y trans-fi-guración. En nuestro idioma, como ya dijimos, es inapreciable la cantidad silábica, el tiempo que empleamos para la emisión de las sílabas largas y breves, porque la cantidad no está sujeta á ley determinativa alguna, pudiendo variar, sin que la unidad de tiempo se modifique de perceptible modo, el número de las letras de que constan las sílabas, desde que las sílabas pueden componerse, sin variación notable de tiempo, desde una á cinco letras de sonido diferencial. Agreguemos ahora, para la mejor comprensión de la divisibilidad de las sílabas que forman las palabras, que una consonante, puesta entre dos vocales, se une con la vocal que la sigue y apoya, desvinculándose de la vocal que la guía y precede, como en u-so, en a-firmar, en a-pero, en ta-pe-ra, y en á-to-mo. Digamos igualmente que cuando se trata de dos consonantes, ó de una consonante duplicada, las consonantes se descomponen, uniéndose de ordinario la una á la vocal que la precede y la otra á la vocal de que va seguida, como en *ap-to, dúc-til, om-bú, lám-pa-ra* y *ac-ce-so-rio*. Agreguemos que si las consonantes alcanzan á tres, las dos primeras se juntan con la vocal de que van precedidas, enlazándose la tercera con la vocal siguiente, como en *obs-cu*-ro, en *abs-te*-ner-se y en *trans - po - ner*. Digamos, en fin, que cuando las consonantes llegan á cuatro, se divorcian también, uniéndose dos con una vocal y dos con la otra, como en a*bs-tr*ac-*to* y en co*ns-tr*uir. Cuando en una sílaba hay dos vocales que se pronuncian de un solo golpe, en una sola emisión de voz, decimos que esas vocales

forman *diptongo,* como decimos que forman *triptongo,* cuando las vocales, que se pronuncian de un sólo golpe, alcanzan á tres. La ley diptongadora es general y fija, aunque á esa ley escapen algunos tiempos de verbo, como es general y fija la ley que prescribe que las vocales fuertes, — *a, e, o,* — están imposibilitadas de formar diptongo uniéndose entre sí, como forman diptongo entre sí vinculándose las vocales débiles, — la *i* y la *u,* — que también pueden formar diptongo cuando se combinan con las vocales fuertes, como en los términos *cielo, aire, criollo, sauce, ceiba* y *suavidad.* Así, pues, nuestros diptongos no constituyen ni representan sino una sílaba; pero esta sílaba puede disolverse, transformándose en dos, poniendo sobre una de las vocales puntos diacríticos, salvo cuando la vocal señalada es la *ü,* porque entonces los puntos diacríticos no significan la disolución silábica del diptongo, sino que significan que la *ü* se debe pronunciar por no ser muda, por no ser silenciosa, como en las voces *halagüeño* y *vergüenza.*

El ritmo, que ya no depende de la cantidad, depende y se basa en lo acertado de la acentuación. Ésta, que es varia en los versos y fija en las series, es la verdadera creadora de la armonía que nace del buen combinar de las cláusulas, de los vocablos, y de los cortes que utiliza el artífice para seducir ó para conmover. El *ritmo,* — término derivado de una voz griega que significa manar con fluidez, — no es sino el modo de variar, amable y armoniosamente, la cadencia de nuestros versos. En el ritmo influyen el acento prosódico, así como también la acertada colocación de las pausas y de los cortes en los períodos versificados. El acento, según su etimología, equivale á canto y dirección, como el ritmo, en lenguaje poético y musical, equivale á número y medida. El acento

indica la tonalidad en la pronunciación de las sílabas, influyendo en la belleza armónica del discurso ó la endecha, porque en todas las frases de nuestro idioma existe siempre un dejo de frase cantada. El acento puede ser *tónico* y *átono*. El acento tónico, el acento agudo, es el que se aplica á la vocal ó á la sílaba acentuada, vigorizándola y dándole tensión. El acento *átono*, el acento grave, es el que corresponde á las sílabas sin acentuación prosódica, sirviendo en métrica para hacer que resalten las sílabas de acento agudo, de acento *tónico*. El adecuado uso de los dos acentos, el saber cómo y cuándo deben emplearse, la ciencia de mezclarlos unas veces en beneficio de la virilidad ó de la alteza de la dicción, y otras veces en beneficio de la dulzura ó de la gracia del período métrico, influyen en gran parte sobre la virtud sugestionadora de lo que cantamos. Diríase que en los versos que presiden la ternura, la melancolía ó la languidez, el acento *átono* debe lógicamente predominar, porque el acento agudo indica siempre elevación de tono, como diríase que en los versos que traducen más viriles y apasionados instantes del espíritu, el acento *tónico* debe lógicamente ser el preferido, porque el acento grave traduce siempre una tonalidad disminuída y poco levantada. La ley es cierta; pero no de aplicación imperiosa é imprescindible. En primer lugar, el acento *átono* influye sobre el *tónico*, dándole más ó menos vigor, aumentando ó disminuyendo la tonalidad de su agudez, según la naturaleza rítmica de las sílabas ó las palabras graves á que se vincule la sílaba ó la voz acentuada. En segundo lugar están de tal manera combinados en nuestro idioma el acento *átono* y el acento *tónico*, que de su sabia mezcla, más que de su divorcio ó de su aislamiento, dependen su influjo y su armonía, su

poder y su música. Y en tercer lugar, teniendo las palabras un empleo de significado y otro de métrica, sólo deben utilizarse, aun con sacrificio de la tonalidad mayor, aquellas palabras cuya tonalidad no nos obligue á forzar erróneamente su significado, atribuyéndoles un significado artificioso y que no es el suyo. Si la ineptitud en el enlace de los sonidos afea no pocas veces la labor romántica, la claridad sacrificada al ritmo, el culto idolátrico de la música, y el rebusque del término exótico, á fin de que suene mejor que el natural, acusan de pueril y de poco espontánea á la labor en que se complacen los númenes novísimos. La música es mucho; pero la idea es más que la música, y cuando es preciso escoger una víctima, la víctima debe ser la música y no el pensamiento. Digamos, de paso, que cada pensamiento tiene en nuestro idioma su vestido propio, y que cuando la idea necesita sacrificar la música á su claridad, á su alteza, á su brillantez, los culpables del crimen no son la música ni el pensamiento. El único delincuente es el artífice, el poeta, el trovero, el versificador, reo de ineptitud lo mismo cuando acude á lo anómalo para agrandar la música que cuando peca de incorrección para salvar la idea. Agreguemos, volviendo á lo que decíamos, que el acento *tónico* sirvió de base fundamental, en las épocas medioevales, para la transformación de las voces latinas en voces castellanas. Al caer en desuso el acento escrito por el latín clásico, las voces neolatinas, las derivadas del idioma aquél, conservaron el acento tónico en las mismas sílabas en que solió emplearlo la antigüedad, y como en el latín jamás el acento cargó sobre la última sílaba de las palabras, las voces de latina progenie fueron perdiendo las letras finales al incorporarse á la parla plebeya ó vul-

gar, naciendo de ahí, por la influencia innovadora del acento tónico, más de uno de los agudos de que nos servimos, como se observa en mortal, *mortalis,* absorber, *absorbere,* oprimir, *oprimere* y curul, *curulis.* En la metrificación, que los románticos utilizaban, los versos pueden ser de tres hasta de catorce sílabas. ¿En qué sílaba cargaban el acento los versos usados por nuestros bebedores del néctar de lo ideal? Los de tres sílabas, en la segunda; — los de cuatro, en la primera y tercera; — los de cinco, en la cuarta; — los de seis, obligadamente en la quinta y caprichosamente en la primera ó en la segunda; — los de siete no obedecieron á regla fija, como tampoco obedecieron á regla fija los octosílabos, aunque suenan mejor los de siete acentuados en las sílabas pares y los de ocho cuando imprimen á sus impares el brío del acento. El verso de once sílabas á veces acentuábase sólo en la sexta, y á veces acentuábase al mismo tiempo en la cuarta y octava, debiendo advertirse que como los versos de diez, de doce y de catorce sílabas no son sino compuestos de dos bordones de cinco, de seis y de siete sílabas, rige para cada una de sus mitades la misma ley acentuadora á que están sujetos los pies que los constituyen y de que dimanan. El número de las sílabas, en los versos, se cuenta por el número de sus vocales. Hagámoslo así con este verso de Eduardo Gordón:

Obreros al trabajo.
1 2 3 4 5 6 7

Tiene, pues, siete sílabas, como tiene ocho el siguiente verso de Figueroa:

De su vástago marchito.
1 2 3 4 5 6 7 8

¿Dada la regla, cuántas sílabas tendrá este conocido verso de la canción bendita, de la canción patria?

De las leyes al numen juremos.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Tiene diez, del mismo modo que tiene once el verso siguiente, que hallo en la clásica *Epístola á Doricio*, de don Bernardo Prudencio Berro:

Revestida de flores y verdura.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

La *y* griega, colocada entre consonantes y en aislamiento, equivale á una sílaba, lo mismo que acontece con las cinco vocales, cuando las colocamos entre consonantes y en aislamiento. Se compone de diez sílabas, por lo tanto, este armonioso verso de Fragueiro:

Hojas y ramas, brotos y flores.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Once tiene en cambio el siguiente bordón de Laurindo Lapuente:

Y le lanzó sobre la roca dura.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Lo mismo acontece, como ya dijimos, con las vocales.

¿Das ó no papel á Flora?
1 2 3 4 5 6 7 8

Octosílabo y regular nos resulta el verso anterior, como regular y heptasílabo nos resulta el siguiente verso del coronel Bermúdez:

A las dormidas gentes.
1 2 3 4 5 6 7

Tenemos prácticamente, pues, que las *vocales* aisladas ó la *y* griega en soledad, colocadas al principio

del bordón y seguidas de un vocablo que empieza en consonante, constituyen sílaba métrica, como también tenemos que la constituyen prácticamente, la *y* griega aislada ó las vocales en soledad, cuando, puestas en el resto del pie, una consonante las precede y otra consonante las sigue.

Esperad á que tornen los cruzados.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Otro caso:

Ó morid ó venced — firmes y probos.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Otro caso

Á las torres y pronto, compañeros.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Otro caso:

Y la luz gris ó parda desfallece.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

El verso de doce sílabas se mide lo mismo que los anteriores por el número de sus vocales.

El color de los prados en primavera.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Lo mismo acontece con el verso de catorce sílabas, como puede observarse en este alejandrino de Heraclio C. Fajardo:

Levanta, sí, levanta tu poderoso canto.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Y con el mismo resultado tropezaréis si medís este alejandrino de Juan Carlos Gómez:

Huyeron de su paso dejando por despojos
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

En el último de estos bordones, la *y* griega de *hu-*

yeron no se cuenta ya como una sílaba aislada. La vocal que la sigue y se junta á ella, le devuelve su oficio de consonante, siendo esa vocal, no la conjunción, lo que contamos al medir el verso.

La ley de que el número de las sílabas del verso se cuente siempre por el de sus vocales, ¿es una ley fija, invariable, imperiosa, sin excepciones? De ningún modo. Los diptongos y los triptongos, que la diéresis no señala con puntos diacríticos, valen y constituyen tan sólo una sílaba. Como ya sabemos, como ya dije, las vocales fuertes, — la *a*, la *e* y la *o*, — no forman diptongo reuniéndose entre sí, y sólo lo forman cuando se juntan con las vocales débiles, con la *i* y la *u*. En cambio, cuando las vocales débiles se asocian y enlazan, forman diptongo. En los diptongos verdaderos, en los diptongos que se pronuncian como una sola sílaba, la vocal acentuada nunca es la débil, acentuándose generalmente la segunda vocal en los diptongos originados por el enlace de la *i* y la *u*. Así en *viento*, en *cielo*, en *duende*, en *deuda*, la acentuada es la letra fuerte, la letra *é*, en tanto que en los diptongos *fluido* y *viuda*, la acentuada es la segunda vocal, la *i* en el primer caso y la *u* en el segundo. Esto tiene importancia, importancia extrema para la rima, desde que, como ya veremos, el eje de la rima se encuentra y reside en la última sílaba acentuada de los vocablos en que termina el verso. Ya hablaremos luego de las licencias, pues bástanos por ahora lo que antecede para la claridad y la sencillez de lo que sigue. Digamos, sí, que entre esas licencias es inaceptable, aunque Camus la apruebe y Garcilaso haya hecho uso de ella, la que tranforma en diptongos, en sílabas que se pronuncian en una sola emisión de voz, las junciones de dos vocales que en ningún caso forman diptongo en prosa, como *éa, éo, ía, ío, úa, úo*, transfor-

mando en disílabas las palabras trisílabas, y muy trisílabas métricamente, *idea, deseo, hastío* y *charrúa*. Úsela quien la use y apruébela quien la apruebe, esa licencia es un delito contra la música del verso y de la estrofa, delito indisculpable en quien sabe rimar con corrección y primorosamente. Atendiendo á estas últimas advertencias, ya nos es fácil medir los versos siguientes, en que los números señalarán las sílabas:

De Juan Carlos Gómez:

La flor de los recuerdos.
1 2 3 4 5 6 7

De Enrique de Arrazcaeta:

Por el cierzo combatida.
1 2 3 4 5 6 7 8

De Pacheco y Obes:

Cruz que yaces solitaria.
1 2 3 4 5 6 7 8

De Ricardo Sánchez:

Á varias instituciones.
1 2 3 4 5 6 7 8

De Zorrilla de San Martín:

Cadenas! pobres charrú - as!
1 2 3 4 5 6 7 8

De Francisco Acuña de Figueroa:

Largo tiempo, con varia fortuna.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De Luis Melián Lafinur:

Con él tu gloria perenne ve - o.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De Rafael Fragueiro:

Unos tras otros se van los dí - as.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De Juan Cruz Varela:

Tu vida fué cual huracán de gloria.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Bernardo P. Berro:

Cuanto vario placer, cuanto recre - o.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Lucio Vicente López:

Vagas planicies, escarpados montes.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Sienra y Carranza:

Hay un misterio funeral, sombrí - o.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Alejandro Magariños Cervantes:

Del hombre más audaz la fibra doma.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Gonzalo Ramírez:

Tus hijos le negaron la lumbre de tu cielo.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Y de Juan Carlos Gómez:

No sonarán, no, cantos después de la pele - a.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

¿Qué acontece con los triptongos? Acontece lo mismo que con el diptongo, es decir, que se cuenta por una sola sílaba cuando ninguna de sus vocales débiles lleva acento y cuando se pronuncian como una sola

emisión de voz. Medid, atendiendo esta observación, el verso que dice:

El buey con lento paso se pierde tras los talas.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Es de catorce sílabas, como son de catorce sílabas los dos bordones siguientes:

Suena, pampero rudo, tu cántico más fuerte
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Del Uruguay braví - o sobre las turbias olas.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Tenemos, pues, que las sílabas en la métrica castellana son elementos musicales de precio altísimo, que se juntan ó se divorcian de acuerdo con su fonética finalidad. Generalmente concurren y coinciden la forma silábica ideológica, es decir, las sílabas que se agrupan para formar vocablos, y la forma silábica musical, es decir, las sílabas que se agrupan formando compases métricos. Cuando se asocian y se armonizan, la estructura gramatical y la estructura métrica, les satisfacen á la vez al cerebro y al oído; pero cuando ese consorcio no se consigue, el verso antepone la estructura silábica métrica á la estructura silábica gramatical. La cadencia de las versos se basa, especialmente, en la simetría, en el orden, en el gusto, en el arte con que combinamos las sílabas acentuadas y no acentuadas. Poco nos importa que una sílaba tenga cinco letras ó una letra sola, puesto que empleamos el mismo tiempo en su pronunciación sensible y puesto que cada sílaba constituye una sola emisión de voz. Con el mismo número de sílabas, aunque las sílabas no tengan el mismo número de letras, formaremos siempre versos iguales. Así son octosílabos, y tienen casi el mismo número de letras

en cada bordón, los conocidos versos de Pedro P. Bermúdez:

Siempre respirando brí - os (22 letras)
1 2 3 4 5 6 7 8

Siempre vomitando saña, (20 letras)
1 2 3 4 5 6 7 8

Siempre blandiendo su pica, (23 letras)
1 2 3 4 5 6 7 8

Siempre soñando venganza. (22 letras)
1 2 3 4 5 6 7 8

En cambio tienen doce sílabas, á pesar de la diferencia que notaréis en el número de sus letras, los versos que siguen:

Venid, apuremos el cálido vino: (25 letras)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

El Jerez las tristes sombras transfigura. (35 letras)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

El número de letras no influye, pues, en el número de las sílabas, aunque influye en el verso, dándole en ocasiones dulce lentitud ó impetuoso brío. Las letras y las sílabas, en el verso, se someten á la tiranía del ritmo y del numen, que están á su vez sometidos á reglas. Esa tiranía se apoya en el *hiato* y se apoya también en la *sinalefa,* siendo preferible el uso de la segunda al uso del primero, que no me place, como tampoco plugo á los cultores de la poesía del siglo de oro de la española literatura. El *hiato,* inarmónico y desconcertador, es el sonido que resulta de la disyunción de dos palabras seguidas, cuando la primera acaba en vocal y la segunda empieza también con vocal ó con aspiración. En cambio la sinalefa consiste en la trabazón ó enlace de la última sílaba de una palabra que termina en vocal con la primera sílaba

de otra palabra que empieza con una letra de igual clase, vocal también, precedida ó no de hache muda. Las sílabas, que destruye ó divorcia el *hiato*, se cuentan en el verso separadamente, y las que une ó enlaza la sinalefa se cuentan en el verso como si formasen una sílaba sola. En los casos de *sinalefa*, la segunda sílaba vinculada se pronuncia mentalmente con tanta rapidez que casi se confunde con la primera, en tanto que en las sílabas que divorcia el *hiato*, lo mismo la primera que la segunda sílaba se pronuncian dándoles un valor diferencial de tiempo y de sonido, lo que nos permite, en el primer caso, hacer de dos sílabas una sola medida métrica, mientras que, en el segundo caso, haremos dos unidades métricas, de lo que debiéramos apreciar musicalmente como una unidad sola. Ya dije que el *hiato* es una licencia desagradable y la que nunca, ó casi nunca se debe aprobar, como ya dije que la *sinéresis*, ó transformación en diptongo de dos vocales que no constituyen diptongo en prosa, es también una licencia más que desagradable y á la que nunca, en ningún caso, se debe preferir. — *Veo* y *sonrío*, con *sinéresis* ó sin *sinéresis*, siempre tendrán para mi oído interno, para la acústica de mi métrica, dos y tres sílabas respectivamente, como, con *hiato* ó sin *hiato*, no hallaré jamás que sea de once sílabas el siguiente verso del divino Herrera, que nos cita, como ejemplo de *hiato*, Eduardo de la Barra:

Que entre una y ótra espesa rama.

El *hiato*, que es un vicio de pronunciación por el que la *sinalefa* queda anulada, me interesa poco, como poco me interesa, por la misma causa, el uso de la *diéresis*, que permite disolver y dividir en dos sílabas métricas á los diptongos como *viüda, süave, gloríoso* y *laüd*. Jovellanos tiene razón cuando nos dice que

el verso castellano es resistente al *hiato,* como yo la tengo cuando os afirmo que las *diéresis* sólo deben utilizarse con parsimonia extrema, es decir, cuando la amplitud del verso, la factura silábica del bordón, las corrige y las salva. Ved, como ejemplos de *hiato* y de *diéresis,* los pies que siguen.

De Adolfo Berro:

Que me dice á toda hora.
1 2 3 4 5 6 7 8

De Alejandro Magariños Cervantes:

De un vértigo febril al ver que élla.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De don Bernardo P. Berro:

Empapada mi álma en un completo.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Magariños Cervantes:

Celeste crïatura.
1 2 3 4 y 5 6 7

Del mismo Bernardo P. Berro:

A otra miro soberbios torreönes.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 y 10 11

Si el uso del *hiato* y de la *diéresis* me interesa poco, me interesa y mucho la *sinalefa* que, como ya indiqué, es el estrecho enlace, la junción, el desposorio, el ayuntamiento de una sílaba que concluye en vocal con otra sílaba que empieza con vocal ó con hache muda. El uso de la *sinalefa* es frecuentísimo y regular en las composiciones españolas y americanas que conocemos, tan frecuente como poco frecuente es, en las mismas composiciones, el uso de la *diéresis* y el uso

del *hiato.* Son versos libres de *sinalefa* los de Adolfo Berro:

Celebran tu justicia
1 2 3 4 5 6 7
En coros reverentes.
1 2 3 4 5 6 7

Está libre también de *sinalefa* este pie de Hidalgo:

Y dicen los hombres viejos.
1 2 3 4 5 6 7 8

Se hallan en el mismo caso estos bordones de Figueroa:

Con blanca banda ceñida
1 2 3 4 5 6 7 8
La caridad le rode - a.
1 2 3 4 5 6 7 8

Y está, por último, libre de *sinalefa* este pie de una estrofa de Magariños Cervantes:

Modelo de piedad y de ternura.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Hay en cambio, *sinalefas* en estos versos de Adolfo Berro:

Reservas al que ofende
1 2 3 4 5 6 7
La vida de tu hechura.
1 2 3 4 5 6 7

Y en este de Bartolomé Hidalgo:

Ramón se largó al rode - o.
1 2 3 4 5 6 7 8

Y en estos de Figueroa:

Silencio! ya se aproxima
1 2 3 4 5 6 7 8
El triste acompañamiento.
1 2 3 4 5 6 7 8

Y en este de la inmortal canción del mismo Figueroa:

> Ni enemigos le humillan la frente.
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Y en estos de Manuel de Araucho:

> El sagrado estandarte
> 1 2 3 4 5 6 7
> A cuyo aspecto tiemblan los tiranos.
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Y en estos de Melchor Pacheco y Obes:

> Volved la espalda á la suntuosa sala
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
> De orgullo y oro y corrupción vestida.
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Y en estos de Juan Carlos Gómez:

> Mi espíritu adormece con voluptuosos sueños.
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
> Ven, al sediento labio tu copa de oro alcanza.
> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

La hache aspirada no impide ni modifica la sinalefa. Medid estos dos versos de Adolfo Berro:

> En vano hermosa te ostentas,
> 1 2 3 4 5 6 7 8
> En vano en gozo te bañas.
> 1 2 3 4 5 6 7 8

Á pesar de la hache de la palabra hermosa y en virtud de la *sinalefa,* son octosílabos los dos precedentes bordones de aquel dulce y malogrado ingenio, de aquel ingenio de nuestra edad romántica, de aquel ingenio caído para siempre cuando apenas empezaba á enflorar.

La *sinalefa* puede estar formada por más de dos letras. Medid el segundo de estos octosílabos de Figueroa:

Bien puede con faz serena
1 2 3 4 5 6 7 8

Marchar al suplicio infausto.
1 2 3 4 5 6 7 8

No es rara, sino habitual y común, la *sinalefa* á que da lugar esta junción ó amalgamiento de tres vocales. Recordad el conocido y doloroso bordón de Adolfo Berro:

Sin que un ángel de gracia en mi agoní - a.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Y el también conocido endecasílabo de Juan Carlos Gómez:

Que el mismo seno que nutrió á su padre.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

No faltan casos en que la *sinalefa puede* romperse sin perjuicio grande de la armonía, como en el pie siguiente de la canción patria:

Con vislumbres de púrpura y oro.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Es claro que el bordón quedaría más exacto así:

Con vislumbres de púrpura y de oro.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

En el mismo caso que el verso anterior de Figueroa se halla el verso siguiente de Bernardo P. Berro:

Entre rústica burla y algazara.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

¿Es fácil darle mayor exactitud á este endecasílabo? Basta, para ello, escribir y leer:

Entre rústicas burlas y algazara.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Jovellanos, lo mismo que Camus, nos dicen que la *sinalefa* ó *elisión* debe omitirse cuando de ella resultan dureza ó dificultad para leer ó declamar el verso, suprimiéndola algunos, como hacían los latinos, cuando empieza con vocal acentuada ó la sílaba *hue* la segunda de las palabras que se asocian ó se combinan. Fragueiro escribe:

La esquila de mi álma.
1 2 3 4 5 6 7

Medid este verso:

En el helado seno de tu huesa.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Si en el primer caso pronunciamos, erróneamente, la sílaba *al* con una fuerza y una lentitud que no le son propias, en el segundo caso sacrificamos, con alguna justicia, la medida exacta del bordón á la cadencia que nos exigen el arte declamatorio y el oído métrico. Mila y Fontanals dice, y no se equivoca, que casi todas las veces que notamos una falta de *elisión,* una falta de *sinalefa,* ésta se debe, más á las incorrecciones del artífice descuidado, que á las licencias toleradas por el decir poético.

Á once, pues, podemos reducir, para terminar, los casos más comunes y regulares de *sinalefa.*

1.° Cuando se asocian ó se mixturan la última sílaba de una palabra, terminada en vocal, con la primera sílaba de una palabra que con vocal empieza, como acontece en este verso de Orosmán Moratorio:

3
Mi dicha entera cifraba.
1 2 4 5 6 7 8

Ó en este de Joaquín de Salterain:

5
De tu nombre se olvidaron.
1 2 3 4 6 7 8

2.° Cuando se asocian ó se combinan la última sílaba de una palabra que concluye en vocal y la primera sílaba de una palabra que empieza con hache muda, como en este verso de Carlos María Ramírez:

9
Es la venda piadosa de la herida.
1 2 3 4 5 6 7 8 10 11

Ó en este verso de Ramón de Santiago:

9
Pero en un dí - a de leyenda hermosa.
1 2 3 4 5 6 7 8 10 11

3.° Cuando á una palabra que termina en diptongo, sigue una palabra que principia en vocal, como en este bordón del mismo Carlos María Ramírez:

3
Estudia al sacerdote, al inspirado.
1 2 4 5 6 7 8 9 10 11

4.° Cuando á una palabra que termina en diptongo sigue una palabra que en diptongo empieza, como puede notarse en el verso:

3
La lluvia airada de fuego.
1 2 4 5 6 7 8

5.° Cuando á una palabra que termina en vocal sigue una palabra que en diptongo se inicia, como en este bordón de Pedro P. Bermúdez:

7
Mires partir mi flecha, augurio cierto.
1 2 3 4 5 6 8 9 10

6.° Cuando una vocal aislada sigue á una palabra que termina en vocal, ó cuando una vocal aislada pre-

cede á una palabra que con vocal empieza, como en el pie siguiente de Juan Carlos Gómez:

5
Arrebatado á tus primeros años.
1 2 3 4 6 7 8 9 10 11

Ó en este de Ramón de Santiago:

7
El sol de libertad é independencia.
1 2 3 4 5 6 8 9 10 11

7.° Cuando sigue la conjunción *y* á una palabra que termina en vocal, como en este verso de Pedro P. Bermúdez:

3
Sublime y misterioso.
1 2 4 5 6 7

Ó en este de Figueroa:

3
Se arroja y da un lamento.
1 2 4 5 6 7

Ó en este de Zorrilla de San Martín:

7
Sin rumores el mundo y los espacios.
1 2 3 4 5 6 8 9 10 11

8.° Cuando la conjunción *y* sigue á una palabra que termina en diptongo, como en este ejemplo:

4
Por la gloria y la doncella.
1 2 3 5 6 7 8

Ó en este otro:

4
El anuncio y la proclama.
1 2 3 5 6 7 8

9.° Cuando colocamos la conjunción *y* entre una

palabra que termina en consonante y una palabra que empieza en diptongo, como en el verso

6
No os precipitéis y oigamos.
1 2 3 4 5 7 8

10. Cuando la *y* se halla entre una palabra que empieza en diptongo y una palabra que termina en diptongo, la sinalefa tiene lugar entre la conjunción y la sílaba primera de la palabra que en diptongo principia, como en

5
Eres óleo y aurora, siendo célica rima.
1 2 3 4 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Ó en los versos siguientes:

El sabiá modula
1 2 3 4 5 6
Su rezo en los sauces
1 2 3 4 5 6
5
Bajo el limpio y aureo
1 2 3 4 6
Dosel de la tarde.
1 2 3 4 5 6

11. Puede, por último, formarse una *sinalefa* ó *elisión* de cinco letras cuando una vocal aislada se coloca entre una palabra que concluye en diptongo y otra palabra que en diptongo se inicia, como en estos bordones:

Burlándose de su orgullo
1 2 3 4 5 6 7 8
3
Antonio á Eufemia le dijo:
1 2 4 5 6 7 8
No vencerás en el duelo
1 2 3 4 5 6 7 8
Que sostienes con Cupido.
1 2 3 4 5 6 7 8

Bueno es, sin embargo, tener presente que no son estas reglas las que enseñarán al curioso lector el modo y la forma como utilizaban la *sinalefa* nuestros románticos. Todo lo que nosotros pudiéramos decir, siempre valdría menos que la práctica que adquirirá el lector midiendo y analizando las estrofas de Juan Carlos Gómez y Alejandro Magariños Cervantes, Wáshington P. Bermúdez y José G. del Busto.

III

El acento, filológicamente considerado, indica el tono que dá la voz, elevándose ó deprimiéndose, á las sílabas que pronuncia. En cada término hay una sílaba predominante, una sílaba cuyo tono elevado rebaja ó atenúa el tono de la sílaba ó sílabas que la preceden y que la siguen. En virtud de la colocación de esa sílaba, cuyo acento influye sobre la tonalidad de las restantes sílabas del vocablo, las voces españolas y americanas se dividen en *agudas, graves* y *esdrújulas*. Todas las voces monosilábicas son agudas, como *páz, fé, líd, sól* y *lúz,* siendo agudas también las voces compuestas de más de una sílaba cuando cargan ó apoyan el acento en su sílaba última, como *amár, querér, guaraní, enardecedór* y *esclavitúd*. Siempre que la palabra con que el verso finaliza es una voz aguda, la última sílaba del verso se aprecia como doble y se cuenta por dos, aumentándose en una las sílabas regulares de que el verso consta.

De Adolfo Berro:

Que le lleva por el mal.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

Del mismo:

El abismo del no sér.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

Del mismo:

En sus labios de ru - bí.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

Del mismo:

Veré luego con la flor.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

Del mismo:

Santa madre de Je - sús.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

No influye en esta regla la amplitud y el número de sílabas del verso ó bordón.

De Juan Carlos Gómez:

Con mi sangre bañadas es - tán.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 y 10

Del mismo:

Redimirme de tanto do - lor.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 y 10

Del mismo:

Si todos la contemplan, unidos los ve - ré.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 y 14

Del mismo:

Los sueños realizados verás del porve - nir.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 y 14

Del mismo:

Tu brazo levantado mostrabas en Mai - pú.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 y 14

Son graves las voces españolas y americanas que cargan ó apoyan el acento en la sílaba penúltima, en la sílaba anterior á su sílaba postrera, como *gárza, cuchílla, espiníllo* y *resplandeciénte*. Las voces graves se cuentan métricamente por el número exacto de sus sílabas, — fuera de los casos de diéresis, sinéresis, hiato y sinalefa de que ya me ocupé:

De Alejandro Magariños Cervantes:

Tal vez su blanca mano.
1 2 3 4 5 6 7

De Adolfo Berro:

Se despiertan blandamente.
1 2 3 4 5 6 7 8
Mil recuerdos de pla - cer.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

De Figueroa:

Libertad, libertad adorada,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Mucho cuestas tesoro sin par.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 y 10

De Melchor Pacheco:

En el mástil un pabellón onde - a,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Y el desterrado con dolor le mira.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Bernardo P. Berro:

Ya ves si son de precio bien subido
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Los gustos de que hacerte referencia
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
En tan breves razones he querido.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Juan Carlos Gómez:

Encantadora maga que del terrestre yermo
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
Puedes hacer morada de celestial Edén.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 y 14

Son esdrújulas las voces españolas ó americanas que cargan su acento en la sílaba antepenúltima, como *lóbrego, tétrico, magnánimo* y *sapientísimo.* El verso, ó bordón, que concluye con una voz ó palabra esdrújula, pierde una de sus sílabas regulares, contándose, cuando tiene ocho, como si tuviera siete, y cuando tiene once, como si tuviera diez.

De Juan Carlos Gómez:

Virgen cristiana, póstrate.
1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Bella de tantos éxtasis.
1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Privado de las lágrimas.
1 2 3 4 5 6 7

De Figueroa:

Dice un rival: No es pacífica,
1 2 3 4 5 6 7 8
Bullanguera ni científica.
1 2 3 4 5 6 7 8

Otro ejemplo:

En el obscuro záfiro
1 2 3 4 5 6 7
De tus pupilas lánguidas.
1 2 3 4 5 6 7

Otro:

Pasa suspirando, céfiro,
1 2 3 4 5 6 7 8
De los sauces por las flébiles.
1 2 3 4 5 6 7 8

Otro:

Tus ojos vierten lumbre seráfica.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Otro:

En lo más rudo de la lid homérica.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Otro:

El guitarrero cubre con su canción armónica
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
El lloro de las aguas del arroyuelo límpido.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Dados los ejemplos, concretemos las prescripciones poéticas que anteceden:

1.º — Los versos que terminan en una voz aguda, sea la que fuere, aumentan una sílaba á sus sílabas gramaticales.

2.º — Los versos que terminan en una voz grave, sea la que fuere, se cuentan métricamente como se contarían sujetándose á lo preceptuado por la gramática.

Y 3.º — Los versos que terminan con una voz esdrújula, sea la que fuere, pierden una sílaba en su avaluación métrica. Se concibe una larga serie ó tirada de versos que tenga todas sus últimas palabras graves; pero resultaría poco grata al oído una composición de muchos pies que tuviera aguda ó esdrújula la voz final de todos sus bordones. En este caso el buen gusto aconseja que los agudos y los esdrújulos, con que el verso concluye y finaliza, se sepa-

ren sistemáticamente en la estrofa ó serie, intercalando entre los pies esdrújulos ó agudos, uno ó más bordones que terminen y concluyan con palabras graves.

Ved como ejemplos de la combinación de agudos y esdrújulos:

Armonizaba la canturia célica
Del guitarro campestre y español,
Con el reflejo que en tu faz angélica
Puso la luz del moribundo sol.

Véase, ahora, como se separan, habitualmente, los graves y los agudos en esta estrofa de Anacleto Dufort y Alvarez:

Llévente al alma dulce desmayo
Consolador,
Como esa espuma, como ese rayo,
Como esa flor.

Ó en esta de Estanislao Pérez Nieto:

Sigue, sigue, mariposa,
Y volando sin cesar,
Por la mano primorosa
De la niña candorosa
No te dejes apresar.

Ó en esta de Juan Carlos Gómez:

De un arroyo sin nombre en las orillas
La palma con el cedro se enlazó;
El viento que juntara sus semillas
Los ramos de los ramos separó.

Ó en esta de Wáshington P. Bermúdez:

Los que piden el yugo, los que quieren
Hacer de un hombre, un ídolo sagrado,
No son tus hijos, no! Te han renegado
Abjurando sus dogmas y su fe.
Son tus hijos aquellos que veneran
La libertad, la ley, la democracia,
Los que doblan su sien á la desgracia,
Y no se postran de un mandón al pié!

Ó en esta de Carlos María Ramírez:

Ya á mi mansión no viene la musa prestigiosa,
Brindando á manos llenas de la ilusión hermosa
La flor primaveral;
Si acaso, en el silencio de alguna noche helada,
Como á un sepulcro antiguo, acércase, y callada
Se posa en el umbral!

El acento que se toma en cuenta, en la versificación, no es el acento escrito, el acento ortográfico, sino el acento pronunciado ó prosódico. Tan acentuada está para el poeta la *e* de *vuelo* como la *e* de *intrépido* y tan acentuada está para el rimador la *i* de *amiga* como la *i* de *víveres* ó de *lactífero*. Eduardo de la Barra ha observado, y ha observado bien, que el acento se entona bajo la influencia del ritmo ó cuando una pausa musical le sigue, debilitándose cuando, siendo poco fuerte el acento de la palabra, ésta va precedida de un monosílabo ó de un vocablo de acento firme. Por lo común nuestros metros son bisilábicos ó trisilábicos, lo que quiere decir que sus compases rítmicos van de dos en dos ó de tres en tres sílabas. Los acentos rítmicos, á ser posible, deben co-

locarse de modo que marquen la cadencia del verso, sus series silábicas, conteniendo necesariamente un acento rítmico cada cláusula rítmica, es decir, cada una de las porciones silábicas en que el verso se divide. Estudiemos estos cuatro bordones de cadencia clara de Ricardo Passano:

¡Fuéron - visíones, - fuéron - delírios, - fuéron - antójos
De ún al - ma lóca!
¡Mártir - humílde - de mís - amóres - lúz de - mís ojos,
Pán de - mi bóca.

Combinemos en estos cuatro pies, como las separaciones indican, los ritmos bisilábicos con los trisilábicos, marcando el acento métrico en la primera sílaba de las series bisilábicas y marcando el acento métrico en la sílaba segunda de las series de tres sílabas. En el pie segundo el acento de *ún* no se anula ni desaparece, á pesar de carecer los monosílabos que lo constituyen de verdadera significación propia, debilitándose y desapareciendo el acento de la primera sílaba de *alma,* porque así lo requieren la justeza y la música del compás métrico. En este caso, como acontece por lo general, el *un* no se desprende de su acento, para adherirse á la palabra de más valor, porque, si así lo hiciera, desaparecería la armoniosa combinación de ritmos. En cambio en el cuarto bordón, el acento de *mi* se anula y diluye, en primer lugar por carecer el monosílabo *mi* de significación propia y en segundo lugar porque el compás rítmico reclama y exige que el acento cargue sobre la primera sílaba de *boca.*

El acento, que nace del ritmo é influye en el ritmo, es de suma importancia en nuestra métrica. En virtud del ritmo, las sílabas de las palabras de

nuestro lenguaje se agrupan en el verso, no como quiere y exige la gramática, sino como quiere y exige la música del bordón. En ocasiones dividimos una voz polisilábica, una voz compuesta, para devolver á cada una de sus partes el acento prosódico que les corresponde, como en ocasiones enlazamos dos ó tres monosílabos para formar con ellos una sola palabra de acento agudo en una de sus sílabas, dando á las otras un acento grave distinto del suyo. En métrica, en verso, en rima, no sólo consideramos á los vocablos como traductores y vehículos de nuestras ideas, sino que los consideramos también á modo de notas que producen sonidos musicales cuando se ordenan con maestría en el pentagrama de la dicción. Las cláusulas, compases ó pies métricos pueden ser disilábicos ó trisilábicos, cargando el acento, en el primer caso, en su primera ó en su segunda sílaba, como el troqueo y el yambo, y cargando el acento, en el caso segundo, en su primera, en su segunda ó en su tercera sílaba, como el dáctilo, el anfíbraco y el anapesto. Son cláusulas ó compases métricos disilábicos y troqueos *zárza, trébol* y *trígo*. Son cláusulas ó compases métricos disilábicos y yambos, *canción, ombú* y *sauzál*. Son cláusulas ó compases métricos trisilábicos y dáctilos *vínculo, cóncava* y *próspero*. Son cláusulas ó compases métricos trisilábicos y anfíbracos *llanúra, campéro* y *divísa*. Son cláusulas ó compases métricos trisilábicos y anapestos *tajamar, colibrí* y *rondaré*. El verso tendrá, pues, un ritmo bisílabo ó trisílabo, troqueo ó yámbico, dactílico ó anapéstico, según la modalidad de los compases métricos que predominen en nuestras estrofas.

Yo no creo, como cree Eduardo de la Barra, que siempre los ritmos de nuestros bordones puedan dividirse sistemáticamente en series trisilábicas ó bisi-

lábicas. Yo no creo que los ritmos de nuestros bordones sean sólo yámbicos, ó sólo anfíbracos, ó sólo anapésticos, ó sólo troqueos. Unicamente por excepción, aun en los más perfectos de nuestros ritmos bordónicos, el oído tropieza con esa exactitud ideal. Tomad los metros de cadencia más clara, el decasílabo y el dodecasílabo, los formados por series de cinco y de seis sílabas regulares y métricas. Dividid los bordones con arreglo á la ley de la cantidad latina, transformada en acento prosódico, y el resultado con dificultades os satisfará. Esa división paréceme que sólo sirve para confundirnos, porque si responde á la ley de las sílabas en series armónicas y en series iguales, no responde á la ley de los acentos castellanos, desde que la mayoría de los bordones no cargan siempre y con la misma fuerza el peso de la altitud acentuadora sobre las sílabas pares ó impares. Midamos, con arreglo á lo que antecede y en series bisilábicas, estos dodecasílabos de Santiago Maciel:

Éran - lós ca - málo - tés y - lás gra - míllas
Ún mon - tón de - déspo - jós en - lás cu - chíllas.

Ved los saltos que ha tenido que hacer el acento usual, violentando las costumbres y ofendiendo al oído. En *camalotes,* el acento de *lótes* ha saltado á la sílaba *tés,* y en el segundo verso ocurre otro tanto. El ritmo métrico nos obliga á colocar dos acentos fuertes sobre *déspojós,* que no tiene en realidad sino un acento suave en la sílaba *pó,* como nos obliga á que acentuemos el monosílabo *lás,* que de su acento se ha desprendido, para adherirse á la palabra de mayor valor, cuando entró á componer la dicción castellana de acuerdo con las reglas gramaticales.

¿La confusión se disipará si dividimos en series de

tres sílabas los dodecasílabos de Maciel? No se disipará, como podéis verlo con facilidad suma:

Erán los — camálo — tes y las — gramíllas
Un mónton — de déspo — jos én las — cuchíllas.

Acentuemos de otra manera; á manera de dáctilo:

Éran los — cámalo — tes y las — grámillas
Ún monton — dé despo — jós en las — cúchillas.

Acentuemos de otra manera, á modo de anapesto:

Eran lós — camaló — tes y lás — gramillas
Un montón — de despó — jos en lás — cuchillas.

Este sería el modo más aceptable y más regular. Pero ¿qué necesidad tenemos de violar, en ningún caso, nuestra ley acentuadora usual, divorciando la silabación de sentido, continua é ilógicamente, de la silabación rítmica? Yo creo y digo que todos nuestros ritmos están formados por series irregulares de dos y tres sílabas, cuyo acento puede variar de colocación, pero siempre y en todos los casos respondiendo al uso gramatical y á la ley reguladora de su serie métrica. No hay en castellano cláusulas troqueas, dáctilas, ó anapésticas; pero sí hay combinaciones, en el mismo bordón, de pies anfíbracos, dactílicos, anapésticos, yámbicos ó troqueos.

¿Por qué es preferible la irregularidad de mi sistema á la regularidad del sistema que impugno? Porque para mí el verso de diez sílabas que es un compuesto de dos versos de cinco, es también un compuesto de cuatro pies ó bordones, en los que se alternan los pies métricos bisilábicos y trisilábicos.

Quiero — besarte, — niña — preciosa,
En los — risueños — labios — de rosa.

Otro ejemplo:

> Por más — que llores, — por más — que digas
> Sois dos — rivales, — no dos — amigas.

Otro ejemplo:

> Es la — bandera — cítara — santa
> En que — la gloria — sus himnos — canta.

Por otra parte, el verso de doce sílabas, el dodecasílabo, no se presenta siempre en forma de compuesto de dos versos de seis, como en los clásicos

> Canonjes é poetas — que son sabidores,
> Vos parlen en fabla — de Tulio ó Maron.

Claro está que, en este caso, el verso se compone de series trisilábicas regulares, que, por lo común, suelen ser anfíbracas. Esto no se discute ni puede discutirse; pero también es cierto que el verso de doce sílabas se presenta, muy generalmente, en forma de una cláusula de siete sílabas, á la que sigue una cláusula de cinco sílabas diferenciales. Ved sino es así en los versos siguientes de Santiago Maciel:

> Sus cabellos tendidos — sobre la espalda
> Deshojaban las flores — de su guirnalda.

En este caso el verso de doce sílabas, el dodecasílabo, — formado por un bordón de siete y otro de cinco, — se compondrá, en la esencia de la primera de sus cláusulas rítmicas, de dos bordones bisilábicos y otro trisílabo, componiéndose, en el conjunto de su mitad segunda, de un doble bordón de dos sílabas y otro de tres. Todos estos bordones, para ser armónicos, deberán responder á la ley usual y á la ley prosódica de los acentos en las series bisilábicas y trisi-

lábicas. Es cuestión de arte, cuestión de paciencia, cuestión de habitud, cuestión de oído y hasta cuestión de numen; pero ello es, ó debe ser así, lo que demuestra, y es lo que buscábamos, la importancia suma que el acento tiene en la castellana versificación, en la versificación de que se sirvieron las románticas musas de nuestros mayores en virtud y en edad.

Concretemos ya todo lo que antecede sobre la acentuación y el ritmo, marcando, en lo hacedero y en lo posible, las características métricas y diferenciales de nuestros bordones de dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas. Por el momento y á cuenta de mayor cantidad, bastaranos saber que los pies métricos de dos sílabas serán troqueos ó yámbicos, según se acentúen en su sílaba primera ó segunda. Los versos de tres sílabas se componen, por lo regular, de un pie métrico anfíbraco, es decir, de un pie que consta de una sílaba larga puesta entre dos breves. El verso de cuatro sílabas es un doble troqueo, acentuándose en sus sílabas primera y tercera. Los versos de cinco sílabas se acentúan en su sílaba cuarta, lo que quiere decir que están formados por un troqueo ó un yambo, al que sigue un anfíbraco, ó por un anfíbraco al que sigue un troqueo. Los versos de seis sílabas se acentúan en la primera y quinta, cuando están formados por un troqueo, un yambo y un troqueo, ó por un troqueo, una partícula monosilábica y un anapesto, acentuándose otras veces en su sílaba segunda y quinta, cuando están formados por dos voces anapésticas puras. Los versos de siete sílabas más regulares y de mejor son, se componen de dos yambos y una voz dactílica, acentuándose por lo tanto en sus sílabas dos, cuatro y seis, salvo en el caso de que terminen con una palabra aguda y se compongan, por consiguiente, de dos yambos y de un anapesto. Los

versos de ocho sílabas, los octasílabos, están formados por troqueos y yambos alternados ó no, y también, que es lo más métrico, por cuatro voces trocaicas, lo que hará que el acento prosódico caiga sistemáticamente en sus sílabas primera, tercera, quinta y séptima. Creo inútil decir, por último, que los versos de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas, son versos compuestos ó dobles, interviniendo sólo en su formación los versos primordiales de dos y de tres sílabas, es decir, las cláusulas métricas bisilábicas ó trisilábicas de que ya hemos hablado.

Sabido esto, ¿qué sucederá con los versos de diez, de doce y de catorce sílabas? Sucederá que, — como estos versos son versos divisibles en partes iguales de cinco, seis y siete sílabas respectivamente, — el verso de diez sílabas deberá acentuarse, para que su ritmo no adolezca de imperfecciones de género alguno, en sus sílabas cuatro y nueve, como los versos dodecasílabos, para que su ritmo sea musical del todo, deberán acentuarse en sus sílabas uno, cinco, siete y once, siguiendo la ley acentuadora á que sus partes componentes y divisibles están sometidas. Del mismo modo, y por la misma causa, el verso alejandrino, el de catorce sílabas, el formado por dos pies de siete, deberá acentuarse, con arreglo á la métrica absoluta, en sus sílabas dos, cuatro, seis, nueve, once y trece, porque así lo exige y así lo reclama su composición de dos heptasílabos regulares. En cuanto al dodecasílabo formado por una cláusula de siete sílabas y otra de cinco pies, ¿cómo se acentuará? Se acentuará en sus sílabas dos, cuatro, seis y once, correspondiendo las tres primeras de estas acentuaciones á su verso heptasílabo y la cuarta de ellas á su verso de cinco sílabas. Ya veremos, después, que no son necesarios todos estos acentos para que el ritmo reine en el bordón,

manteniéndose, sin embargo, invariablemente los más esenciales y característicos. Digamos ahora, por incidencia, que la última de las combinaciones dodecasílabas, de que hablé, es muy común entre nuestros poetas del crepúsculo de la edad romántica. No me es lícito investigar quién la introdujo en nuestro país, incorporándola á la uruguaya métrica; pero sí afirmaré que nuestras musas no la rechazaron, utilizándola hasta el pulcro y académico Guillermo P. Rodríguez en sus *Pretéritas:*

El color de las hojas — de tu abanico
Es el color simbólico — de la esperanza;
El que lucen los prados — en primavera:
El color de tu alma.

Sobre las hojas verdes — de tu abanico
Quedan los versos míos — como una mancha,
Con el color simbólico — de los que mueren:
El color de mi alma.

Cierra las hojas verdes — de tu abanico,
Cierra tu alma;
Que sólo pueden darte — los versos míos
Sombras y manchas!

Digamos algo más, sobre la cadencia rítmica obligada, en este capítulo. Digamos que si el verso de dos sílabas es siempre un yambo ó un troqueo, y que si el verso de tres sílabas debe ser siempre un anfíbraco, el verso de siete sílabas se compone de dos pies yámbicos ó troqueos y un pie dactílico, anapesto ó anfíbraco. Poco me importa la colocación que estos tengan en los bordones de la estrofa ó romance. Lo que sé es que existen siempre y en todas las circuns-

tancias, como se observa con facilidad en estos versos de Luis Melián Lafinur:

Dolóres — dé la — tiérra,
Sarcásmos — dé la — vída,
Truncádas — éspe - ránzas
En una noche de dolor maldita.

Digamos, por fin, y del mismo modo que si el verso de cinco pies está formado por uno de dos y otro de tres sílabas, el verso de seis pies está formado necesariamente por tres voces de dos sílabas ó por dos términos trisilábicos, todo lo cual demuestra y patentiza que nuestros ritmos se desenvuelven y desarrollan en sones musicales de dos ó tres sílabas, á los que rige y guía, con más ó menos regularidad y según los casos, un movimiento troqueo, yámbico, dactílico, anfíbraco ó anapéstico. Al decir que los bordones están regidos por una ley acentuadora, no queremos decir que todos los bordones bisilábicos deben acentuarse sistemáticamente en la primera ó segunda de sus sílabas, como no queremos decir que todos los bordones trisilábicos deben estar acentuados sistemáticamente en sus sílabas pares. No es necesario, no, que todas y cada una de las sílabas del bordón ó pie lleven acento métrico y caracterizante. Lo que sí queremos decir es que tiene que respetarse por el poeta el acento fundamental y específico de cada serie armónica, advirtiendo que ese acento específico y fundamental sólo es imperioso en la *segunda* sílaba de los versos trisílabos, en la *cuarta* de los de cinco sílabas y en la *quinta* de los de seis, ganando en armonía los versos heptasílabos cuya sílaba *sexta* está acentuada. Si unís los pies de ocho y de once sílabas, — de que pienso ocuparme con solicitud en otro capítulo, — á los pies que anteceden, sencillos ó dobles,

tendréis todos los bordones ó metros utilizados por la enfermiza musa de Adolfo Berro, el instinto dramático de Pedro P. Bermúdez, la melancólica imaginación de Juan Carlos Gómez y la inagotable fecundidad de don Alejandro Magariños Cervantes.

Aclaremos, con algunos ejemplos, lo manifestado. El verso de cuatro sílabas lleva los acentos armónicos en las sílabas primera y tercera:

Lás escálas
1 3
Dé tu quéna,
1 3
Músa mía,
1 3
Césen yá,
1 3 y 4
Que en los tálas
1 3
Yá resuéna
1 3
La armonía
1 3
Dél sabiá.
1 3 y 4

Los bordones de cinco sílabas llevan el único acento, que su cadencia castellana exige, en su sílaba penúltima. Ved como todos los acentos, menos el cuarto, cambian y se trasmudan en los bordones de estas estrofas de Magariños:

Y de repénte
2 4
De rábia lléna
2 4
La nóble frénte
2 4
Púra y seréna
1 4

Cón un ¡áy! rónco
1 4
Del pólvo alzó;
2 4 y 5
Y al vérse atáda
2 4
Con tórpes lázos,
2 4
Abriéndo airáda
2 4
Sus fuértes brázos
2 4
— Veníd, mis híjos,
2 4
Veníd, — gritó.
2 4 y 5
Y éllos viniéron
1 4
De honór radiántes,
2 4
Y sóstuviéron
2 4
Cómo gigántes
1 4
La pátria exháusta
2 4
Que íba á caër;
2 4 y 5
Y al ímponénte
2 4
Gríto que espánto
1 4
Dió al más valiénte,
1 4
Cuál por encánto
1 4
Vióse á los seídes,
1 4
Rétroceder.
1 4 y 5

Los versos que anteceden, acentuados todos en su sílaba cuarta, se hallan unas veces acentuados en su

sílaba primera y otras veces en su segunda sílaba. En el primer caso se componen de un troqueo y un anfíbraco, y en el segundo caso se componen de un yambo y una voz anfibraica.

El verso de seis sílabas no tiene el acento obligado y característico sino en la quinta de las sílabas que lo forman:

Al vér cómo líbres,
2 3 5
Por la tárde clára,
1 3 5
Cómo dós canciónes,
1 3 5
Súben dós calándrias,
1 3 5
— Yó también quisiéra,
1 3 5
Dejándo mis rámas,
2 5
Subír por los áires,
2 5
Cómo esas dos hárpas, —
1 5
Murmúra una rósa
2 5
De colór de grána.
3 5

Tampoco los heptasílabos tienen otro acento obligado y diferencial que el acento que se apoya en su sílaba sexta.

Mírame, con tus ójos
1 6
Cantándo tu secréto,
2 6
Pára que al fín consíga
1 4 6
Sabér lo que sospécho!
2 6

¡Cón el fulgór sin sómbras
1 4 6
Dé tu mirár hebréo,
1 4 6
Díme tódas las rábias
1 3 4 6
Ocúltas en tu séno!
2 6

Los versos de diez sílabas, los de cadencia corriente y regular, deben acentuarse en sus sílabas cuarta y novena, desde que están compuestos y formados por dos bordones de cinco sílabas:

¿Por qué tu cánto — tríste suspíra,
2 4 6 9
Músa que sólo — quietúd deséas?
1 4 7 9
¿Por qué te cánsa — la dócil líra,
2 4 7 9
Nído y palácio — de tus idéas?
1 4 9

El verso de doce sílabas, que se presenta en forma de compuesto de dos versos de seis, para ser perfecto, debe estar acentuado en sus sílabas cinco, ocho y once, como puede verse en esta musical estrofa de Naón:

Elegánte y rúbia, — pueríl y mimósa,
Caprícho insinuánte, — rondél, maripósa,
Cendál de armonía — ráso, estrélla y flór,
Ya tiénes primóres — y encántos ducáles,
Ya encónos de leóna, — ya insídias venáles,
Ya ingénuas carícias — de férvido amór.

No es siempre indispensable, en los dodecasílabos, el acento que se apoya en la sílaba octava, como la acentuación regular de los versos de diez sílabas puede metrificarse, sin detrimento de la cadencia, trasla-

dándola á sus sílabas primera y sexta, como acontece en los clásicos bordones que dicen:

Ocho véces — la cándida luna
3 6
Renovó — de su fáz — los albores,
3 6
Cada véz — contra riésgos menores,
3 6
Ocho véces, — los vió combatir.
3 6

En este caso, el verso de diez sílabas se convierte en una mixtura ó combinación, muy marcada, de cinco versos de dos sílabas, ó de un verso de tres sílabas con otro de siete, ó de un verso de cuatro sílabas con otro de seis. En cuanto al acento octavo del dodecasílabo, fácil nos parece demostrar que no es imperioso, aunque gane, cuando se le mantiene, la cadencia del verso ó bordón.

Con rítmico vuélo, — gráciles y airósas
2 5 7 11
El jardín recórren, — cuátro maripósas
3 5 7 11
Que del lírio pásan — al rójo clavél,
3 5 8 11 y 12
Y zúmba que zúmba — líban de las rósas
1 5 7 11
El tínte, el perfúme, — la lúz y la miél.
2 5 8 11 y 12

¿Cómo se acentúan los dodecasílabos formados por un verso de siete y otro de cinco sílabas? Por lo general en las sílabas seis y once, como puede verse en estos pareados de Santiago Maciel:

Trás los méses de inviérno, cuándo veía
1 3 6 8 11
Qué el viénto las totóras no sacudía,
2 6 11

Y én las frondósas íslas que habíta Flóra
4 6 11
Cargárse los ramájes de zárza móra,
2 6 9 11
Al soplo de ese hermóso rénacimiénto,
2 6 8 11
Cobrába alas de fuégo mi pensamiento,
2 6 11
Sintiéndo en los recuérdos, cómo fragáncia
2 6 8 11
Dé un vergél ya distánte, volvér mi infáncia.
1 3 6 9 11

La acentuación puede cambiar caprichosamente en la primera ó en la segunda sílaba, como no es imperioso, aunque sea frecuente y musical, el acento de la sílaba octava, que no existe en este bordón de Santiago Maciel:

Cuándo observándo al hómbre, conóce el múndo.
1 6 9 11

Ó en este otro:

Los ínsectos acúden formándo estámbres.
2 6 9 11

Ó en este otro:

Los celéstes ensuéños también son áves.
3 6 9 11

Como el verso de siete sílabas sólo se acentúa necesariamente en su sílaba sexta y como el verso de cinco sílabas sólo se acentúa necesariamente en su sílaba cuatro, claro está que los versos dodecasílabos, constituídos por un verso de siete y otro de cinco sílabas, no tienen más acentos imperiosos que los que se apoyan sobre sus sílabas sexta y undécima, siendo libre el poeta de acentuar ó no acentuar las sílabas segunda, cuarta y octava del bordón ó pie. Y digamos

ya como conclusión, como resumen de todo lo que antecede, que en los versos de cinco, seis y siete sílabas el ritmo es variable, según sea la colocación de las series bisilábicas ó trisilábicas en los bordones. El de cinco sílabas puede estar constituído por dos yambos, por un yambo y una voz anfíbraca, por un troqueo y un anfíbraco, ó por un anfíbraco y un troqueo, pues cuando está formado por dos anfíbracos, la sinalefa convierte y transmuda en troquea á la voz segunda, robándole su primera sílaba de acento imperceptible, de acento débil.

Dúlce refléjo,	*(troqueo y anfíbraco)*
Refléjo santo,	*(anfíbraco y troqueo)*
Gentíl fulgor.	(dos *yambos).*

Este metro, el metro de cinco sílabas, — como todos los metros menores, — es, para dicha nuestra, tan riquísimo y vario, que también admite á las voces dactílicas en su orquestral compuesto, combinándolas á capricho con voces yámbicas, troqueas y anfibraicas.

¡ Fúlgida lúmbre	*(dáctilo* y *troqueo)*
Bája radiánte!	*(troqueo* y *anfíbraco)*
Rutíla espléndida	*(anfíbraco* y *dáctilo)*
Bája radiánte!	*(troqueo y anfíbraco)*

El verso de seis sílabas, de ritmo también caprichoso y variable, puede estar formado, según sea la colocación de sus voces bisilábicas ó trisilábicas, por tres troqueos, por dos troqueos y un dáctilo, por un anfíbraco y un yambo, por un dáctilo y una voz yámbica, por dos anfíbracos, ó por dos troqueos y una voz dactílica, ó por un troqueo, — que también puede ser un yambo, — y un anapesto.

Suéna, lénto, dúlce, (tres *troqueos*)
Cántico sublíme, (*dáctilo* y *anfíbraco*)
Celéste zorzál! (*anfíbraco* y *yambo*)
¡Guitárra resuéna (dos *anfíbracos*)
Suáve, dúlce, rítmica, (dos *troqueos* y un *dáctilo*)
Gentíl, tríste, lléna, (un *yambo* y dos *troqueos*)
Siémpre musicál! (un *troqueo* y un *anapesto*).

Sólo por excepción, por inútil alarde de exactitud armónica ó de cadencia, se someten á un solo ritmo, bisilábico ó trisilábico, todos los bordones de una estrofa de cinco, seis ó siete sílabas. Por eso creo ocioso demostrar que con los versos de siete sílabas sucede lo mismo que con los de seis, influyendo este modo de ser de los bordones de cinco, seis y siete sílabas sobre la naturaleza de los pies compuestos de diez, doce y catorce sílabas, de lo que se deduce que un verso decasílabo formado por una palabra trisilábica, otra bisílaba, otra de tres sílabas y una que conste de una sílaba sola, deberá cargar su acento en las sílabas segunda, cuarta, séptima y novena, respondiendo á la ley rimial del anfíbraco y el troqueo, pues el monosílabo, con que el verso concluye, se cuenta en castellano á modo y manera de voz bisilábica que tiene acentuada su primera sílaba y muda, enteramente muda, su segunda sílaba, como cuando decimos:

Flexíble, púro, doliénte són.

El mismo decasílabo, en ocasiones, sonará como una combinación formada por un dáctilo, un troqueo, una voz anfibraica y otra voz troquea con su segunda sílaba muda, como en

Célico y suáve, divíno són.

Y el mismo decasílabo, sin gran esfuerzo, se convertirá en una doble combinación de dáctilos y troqueos, como en

Cándida ríma, místico són.

Es, pues, cierto y notorio que el verso castellano se constituye por una infinita y muy caprichosa combinación de ritmos, como es cierto y notorio que no necesitamos descoyuntar las sílabas, con violencia del sentido de las palabras, para descubrir el ritmo que prevalece en la factura de los pies ó bordones de las estrofas. Todo esto, en verdad de verdades, paréceme infantil, pues nada de todo esto sirve al poeta, á quien la costumbre y los modelos, más que la retórica, educan el oído; pero no es malo hablar algunas veces de todo esto, para que no se ignore que las leyes de la acentuación, por movibles que sean, son un producto lógico de las necesidades creadas por el respeto á la belleza y á la virtud del ritmo musical. Cuanto más perfecta sea la música, más brillará la idea, como resaltan más las virtudes del alma cuando las avalora la hermosura del cuerpo que les sirve de nido. ¡Cuidad la forma, sin descuidar el fondo! ¡Cuidad la forma, sin ofender á la augusta majestad de la idea! ¡Sed profundos y austeros en el pensar, siendo armoniosos y sin pecados en el decir!

CAPÍTULO III

De la ritmopea de los románticos

SUMARIO:

I. — Las sílabas como componentes rítmicos del verso. — El ritmo y las ideas. — El ritmo y la emoción. — Qué se entiende por ritmo. — Del movimiento ritmial. — De la onomatopeya. — El ritmo y la armonía imitativa. — Clases de ésta. — El corte y la cesura. — De las pausas y la sinalefa. — Licencias que permite el lenguaje poético. — De los ritmos castellanos. — Estructura de los bordones á que dan lugar. — El *Poema del Cid.*

II. — Del alejandrino. — Berceo. — Asuntos que trata. — Nacimiento de la poesía retórica ó erudita. — Muestras de su manera de metrizar. — Juan Lorenzo Segura. — Un probable error de Fiztmaurice. — Razones en contra de su opinión. — Algunos ejemplos del *Libro de Alexandre.* — Juan Ruiz y López de Ayala. — El alejandrino de nuestros románticos.

III. — Del verso de once sílabas. — Su origen latino. — Del faleuco y del sáfico. — Importancia del endecasílabo. — De sus dos estructuras acentuales — Falta de ley para sus acentos accesorios ó incaracterísticos. — Muestras de la variedad acentuadora del endecasílabo. — De los acentos rítmicos y los gramaticales.

IV. — Del verso octosílabo. — Algo sobre el romance. — Opiniones sobre su cuna. — Lo que dice Conde. — Lo que dice Durán. — El romance fué monorrimo en su origen. — Pruebas que nos ofrecen los romances antiguos. — El verso octosílabo tiene un solo acento natural y obligado. — Algunos bordones de Figueroa. — Estructuras típicas del octosílabo. — Ejemplos de la estructura trcquea y la dactílica. — Gran variedad acentuadora del verso de ocho sílabas. — Testimonios que nos ofrecen sus bordones y sus estrofas. — Ventajas de la variedad rítmica del bordón. — Lo uniforme es monótono. — El arte es sencillez y sinceridad. — Resumen.

I

Hasta ahora hemos considerado á las palabras en su totalidad, sin descoyuntarlas ni dividirlas, por respeto al sentido de los vocablos y para que el lector se familiarizase insensiblemente con las dificultades de la métrica castellana. Ya hemos dicho, sin embargo, que el arte métrico no considera las sílabas como componentes de la voz á que corresponden, sino como componentes rítmicos ó notas musicales del bordón ó pie, constituyéndose el ritmo yámbico ó anapesto no con series de palabras acentuadas en sus sílabas segunda y tercera, sino con series de sílabas acentuadas de dos en dos ó de tres en tres. Así los buenos versificadores de la latinidad no formaban los pies con vocablos espondeos ó dactílicos, sino que los formaban enlazando las sílabas de las diferentes voces del bordón, para imprimir á este el movimiento rítmico de que iban en busca. Mídase este célebre verso de las odas de Horacio:

Bea — tus il — le qui — procul — negc — tiis.

El ritmo no es sino el arte de traducir nuestras ideas en signos sonoros. El ritmo cristaliza en musicales sones los gestos que nuestras almas hacen cuando una emoción las turba ó las seduce. En el mundo interior del poeta tiene lugar un fenómeno doble y simultáneo, pues al mismo tiempo que se fija en su espíritu la idea engendrada por la emoción, su espíritu anota los movimientos acompasados de ese florecer. La obra del numen es tanto más durable y tanto más hermosa, cuanto más fiel y acabadamente

traduce el numen los compases que presidieron la marcha de la idea durante el proceso de su floración. En virtud del ritmo, la idea, al traducirse, nace de nuevo, reproduciéndose todos los movimientos que le imprimió su voluntad de ver, de convertirse en vida. Gracias al ritmo, sentimos el palpitar del germen de la idea en el claustro materno del numen. El ritmo nos sugiere, también, la imagen plástica de la idea, desde que las formas no son sino cristalizaciones de gestos y actitudes. En el ritmo cuaja y se combina toda la serie de movimientos trazados por la idea al nacer y por la idea al desenvolverse. Como el ritmo, en la serie de movimientos engendradores de la flor de la idea, sigue el impulso genésico que le imprimió la emoción de que la idea nace, claro está que el ritmo que traduce los movimientos de la idea en marcha, resucita en nosotros una emoción igual ó semejante á la emoción de que nació la idea. Ésta, por el ritmo, vuelve á su punto inicial, es decir, á la emoción origen de su ser. La semejanza entre la emoción originadora y la emoción que el ritmo nos sugiere, será más ó menos perfecta, según sea más ó menos fiel, más ó menos verídico, el ritmo reproductor de los movimientos engendradores de la idea. De ahí se deduce que si la idea está en el encadenamiento de las palabras, como las palabras se componen de sílabas y como las sílabas son las que forman el ritmo, el poeta debe atender, de un modo simultáneo y de un modo instintivo, al encadenamiento de las sílabas y al encadenamiento de las palabras. Si con estas últimas cristaliza el ser de la idea, con las primeras cristaliza el ritmo propio y especial de ese ser de emoción. Moverse es vivir. Son ritmos, compases, ondulaciones, el fulgir de los astros, el correr de las fuentes, el volar de las garzas, los balanceos que la

brisa imprime á las rosas, el galope del potro y el paso de la sangre por el corazón. Todo es ritmo, acorde, música, armonía en la naturaleza. Para que vivan la idea y la emoción de que la idea nace, es preciso que vibren la emoción y la idea, cosa que sólo puede conseguirse por la virtud del ritmo, que traduce y cristaliza los movimientos que la emoción imprime á la idea. Dedúcese de esto que cuanto más variado sea el ritmo, con más facilidades podrá reproducir el nacimiento y la marcha de la emoción, como acontece con la métrica de que nuestros románticos hicieron uso y que perdura aún, métrica que permite al verso de diez sílabas ser anapesto ó troqueo, al de catorce sílabas ser dactílico ó yámbico, y al verso de once sílabas un sin número de variantes en que se mezclan todas y cada una de las cláusulas armónicas que conocemos.

El ritmo es, pues, uno de los elementos más importantes de la obra versificada, entendiéndose por ritmo, en poesía, el armonioso modo de variar la cadencia de los bordones. Esa cadencia es grata á nuestro oído cuando los acentos y las pausas del pie obedecen á cierta proporción musical, apellidándose *ritmopea* el código formado por todas las leyes del ritmo y la medida. En cada verso, como en la música armónica moderna, las voces deben ofrecer una afinidad apreciable en lo polisonoro de su mosaico rítmico, con uno ó más acentos tónicos señalados que son el punto de partida y el eje orquestral del conjunto entero de los sonidos que constituyen el pie ó bordón. Digamos aún que el movimiento cadencioso ó ritmial puede ser *acelerado, uniforme* y *tardío* dentro de la estrofa ó el mosaico poético, lo que permite á nuestros bordones traducir ó representar la rapidez con que las ideas apasionadas cruzan por el cielo de nues-

tro espíritu. Léase este bordón de don Bernardo Prudencio Berro:

Lágrimas dulces derramar me hiciste.

Ó este otro de Zorrilla:

Tardo el corcel y perezoso el plomo.

Ó este otro de Lapuente:

Se revuelven, se chocan, se atropellan.

Ó este otro de Magariños:

Rompe, tumba, destroza y arrebata.

Teniendo presente que la sílaba es nuestra única unidad de tiempo, el movimiento del pie ó bordón se hará más rápido ó se retardará según el número y el ajuste de voces monosilábicas ó polisilábicas de que nos valgamos, manteniéndose en cambio uniforme y fijo el movimiento ritmial de nuestras estrofas cuando los acentos se distribuyen de un modo regular y melódico en cada serie de sílabas ó unidades de tiempo. La acentuación es la que establece el tono, la acentuación es la que lo rige, y como el tono debe variar á medida que cambian los sentimientos, modificándose según el carácter de las emociones, claro está que las cláusulas rítmicas que traducen el hastío ó la duda no pueden acentuarse del mismo modo, revistiendo la misma tonalidad, que las cláusulas métricas que traducen la armonía imitativa, la armonía que nace de la disposición particular que hallamos en las sílabas ó en las palabras que imitan algún sonido de la naturaleza. Roque Barcia dice, y dice perfectamente, que esa armonía más que en los sonidos artificiales ó exteriores, se halla en la constitución del

lenguaje humano, como un gran resorte del idioma y como un gran principio de filosofía. — "Así vemos, agrega, que las palabras *serpiente* y *silbar* corresponden á la misma serie etimológica, porque corresponden á la misma serie de modulaciones, de articulaciones y de ideas." — Hay más todavía, porque existen, en el engranaje silábico de que nos servimos, voces que imitan, al combinarse, los movimientos de los seres y de las cosas del mundo corpóreo. Se avienen bien con la lentitud de esos movimientos las palabras graves y muy aconsonantadas, como se avienen bien, con la rapidez de esos movimientos, las sílabas cortas, los sones esdrújulos, las palabras compuestas de vocales simples y consonancias líquidas. Para pintar la actitud de un león en paciente acecho, del mismo modo que para pintar el paso perezoso del buey uncido á la carreta clásica, las voces largas, las voces luengas, las voces en que las consonantes abundan dilatando el sonido, nos serán tan útiles como nos lo serán las voces de contraria silabación y acento para pintar la huida del venado que persigue la jauría ladrante y mordedora. Del mismo modo no nos serviremos de cláusulas que tengan la misma estructura silábica y el mismo acento tónico, para pintar un paisaje marino con un buque en calma, en un mar inmóvil, en el mar de la línea, y para pintar un paisaje marino crespo y furioso, donde un buque batalla con el oleaje y con el vendabal.

La onomatopeya es, pues, la imitación del sonido de una cosa en el vocablo de que nos servimos para significarla. Cuando queremos hablar de un sonido, cuyo nombre ignoramos, hacemos lo posible porque nuestra voz imite el sonido que nos preocupa. El órgano auditivo, impresionado por un son que le deleita ó le atemoriza, reproduce el sonido que le

impresionó en un término breve, pero que copia ó traduce eufónicamente el son deleitoso ó amedrentante. Los primeros sones onomatópicos de que el hombre hizo uso, reproducían la voz de los animales ó de los fenómenos atmosféricos, como sucede con *mugir* y *tronar*. La onomatopeya constituye, pues, el primer período del lenguaje humano. El vocabulario onomatopéyico no es un vocabulario retórico, sino que es el vocabulario del universo, como bien nos dice la mucha ciencia filológica de Roque Barcia. Así son onomatopéyicos, en las lenguas matrices, los nombres de los animales y los nombres de los fenómenos primarios de la creación. Agreguemos que los bordones onomatópicos no sólo imitan los sonidos que los seres ó las cosas hacen, sino que también imitan ó retratan las formas y virtudes que los cuerpos tienen, pudiéndose unir, en el mismo pie, onomatopeyas que imiten sonidos y onomatopeyas que copien propiedades. Véase este ejemplo:

Relumbra el rayo, en la enriscada sierra.

Ó este otro:

El clamor del clarín repercutía
Por los cóncavos huecos de la roca.

Ó este otro, menos aliterado, de don Alejandro Magariños Cervantes:

Del cañoneo la estridente nota.

La armonía rimial trata, por lo tanto, de reproducir unas veces los sonidos de la naturaleza, otras veces el movimiento de los seres ó de las cosas, y otras veces las emociones que nos sacuden el corazón. En el primer caso la armonía se llama onomatopéyica

ó imitativa, siendo onomatopéyicos ó imitativos los bordones en que la musa virgiliana copia lo áspero del roce de la lima sobre el hierro duro y el fragor con que la tempestad se anuncia en las montañas. La onomatopeya nace del uso y del concierto de los vocablos cuya pronunciación se asemeja al sonido que queremos copiar ó reproducir. Como las sílabas y el acento son la base de la pronunciación, claro es que las sílabas y el acento son los que crean la semejanza entre el sonido natural y la voz imitadora. Las voces onomatopéyicas ó imitativas se hallan ya en la cuna del lenguaje humano, fueron sus nutrices más eficaces, porque el hombre de los siglos primeros de la tierra, como el niño de hoy, trató de articular los sonidos que oía en la quietud de su medio salvaje, reproduciendo el caer de la lluvia en las hojas, el zumbo de la abeja y el rugir de los tigres en el matorral. Todas las lenguas han sido monosilábicas en sus orígenes, como lo son aún la mayor parte de las lenguas mongólicas. Monosilábicos fueron, al empezar, el sanscrito y el egipciaco, porque el grito y la onomatopeya son las únicas manifestaciones vocales que hallan la lógica y la lingüística en el cáos genésico de los idiomas. La evolución los trasmuda en aglutinantes, yuxtaponiendo sus monosílabos infantiles; pero quedan siempre la armonía imitativa y el grito expresivo en el fondo del fondo del vaso ascentral.

Digamos igualmente, al tratar del ritmo, que comprendemos bajo el nombre de *cesura,* en la castellana versificación, á los cortes y á las pausas que pueden hacerse después de los acentos tónicos y característicos de cada pie ó bordón. Es claro que mucho contribuyen á que resalten la armonía, la idea ó el sentimiento, — la *pausa,* que no es, en métrica, sino la momentánea interrupción del movimiento rítmico, y el

corte, que no es, en métrica, sino el acto de dividir con arte las porciones rítmicas del pie de la estrofa. Citemos, como ejemplo de pausa, corte y cesura estos dos versos del hispano Hartzenbusch:

Ya lo sé, llegué tarde, ví la dicha,
Tendí las manos y voló al tocarla.

Ó el conocido exordio de nuestro Zorrilla:

Es la voz de la patria.... pide gloria....
Yo respondo á esa voz.

Ó estos dos pies del mismo:

¿Amaré á mi verdugo? Tengo miedo....
Odiar á mi ilusión.... Ah! no, no puedo!

Ó estos bordones del clásico Manuel Araucho:

El corazón que late turbulento
Con impulso feroz; el pavoroso
Sentir que me aniquila el pensamiento;
El frío hielo que mi cuerpo cubre;
El súbito temblor que por mis miembros
Circulando se esparce; todo anuncia
Que estoy cercano de encontrar los restos
De mi padre infeliz....

Los cortes y las pausas no suprimen ni anulan la sinalefa. En el antiguo teatro español los versos se quiebran para dar entrada á nuevos personajes ó para intercalar entre sus fracturas tumulto de soldados y ruido de atambores. Leo en *La Niña de Gómez Arias* de Calderón:

Gente (dentro). — ¡Guerra, guerra! (cajas).
Dorotea. — Al cielo gracias.

Leo también en *La vida de Herodes,* de Tirso de Molina:

Faselo. — ¿Qué es esto?
Voces (dentro). — Emperador de Roma Augusto.

Otros ejemplos pudiera citar tomándolos del acto tercero de *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega y del acto tercero de *El Tejedor de Segovia* de Alarcón. Leo en éste:

Don Fernando. — Esto es hecho. — (Quítase de la [ventana).
El Conde. — ¡Ay dueño mío!

Debo advertir que con cada una de las primeras porciones de los versos citados concluye una escena, comenzando la escena siguiente con la otra porción. Una vez principiamos á percibir la armonía del verso, nuestro espíritu la sigue escuchando á pesar de los cortes y de las pausas que interrumpen el engranaje musical de la sinalefa. Es cuestión de oído, de costumbre, de tendencia instintiva á rehacer el verso que quedó trunco y que quedó insonoro. Los ejemplos pueden multiplicarse y siempre el lector volverá fácilmente á encontrar la cadencia interrumpida por el corte ó la pausa. Leo en los *Solaces de un prisionero* del duque de Rivas:

Pierres. — Pues yo con un canto.... (busca una pie- [dra en el suelo).
Rey. — Aguarda
Que hacia aquí una luz camina.

Leo igualmente en el acto quinto de *Honoria* de Hartzenbusch:

Jimen. — La puerta resiste en vano.
La forzaré. *La abre de una patada y aparece*
Un embozado. — ¡Atrás, profano!

Leo, por último, en *Doña María la Brava* de Marquina:

Don Alvaro. — ¡Mi palabra! (Murmullos entre los [caballeros).
El Rey. — ¡Oh Condestable,
Vuestra terquedad me cansa!

El lenguaje poético nos concede licencias que el uso de la prosa no nos permite. En poesía podemos invertir con cierta libertad el orden gramatical y lógico de las palabras, como podemos utilizar un buen número de arcaísmos que en prosa revelarían afectación, como *luengo, crinado, hórrido* y *flamígero.* Podemos también, en el acto de metrizar, valernos profusamente de los epítetos metafóricos y de las prosopopeyas aparatosas, porque la poesía vive de las imágenes, que le dan brillantez y hermosura, como podemos quitar y añadir letras á algunas palabras de uso corriente, sin que por ello se nos acuse de imperfección, como *do* por donde, *crueza* por crudeza, *desparecer* por desaparecer, *felice* por feliz, *veloce* por veloz y *gavilane* por gavilán. Yo no considero imprescindibles todas estas licencias últimas, y claro está que entiendo que, aun aceptándolas, deben usarse con parsimonia extrema, con infinito tacto, con mucha habilidad y sólo cuando beneficien evidentemente á la elegancia ó la nobleza de la expresión. El lenguaje poético debe ser sencillo y natural, lo que no le impide ser tierno ó ardoroso, porque los afectos fluyen de la vida, las metáforas nacen de los afectos y el artificio no es, como algunos creen, el lenguaje de que se sirve la pasión verdadera. ¡Sentid hondo y bien, seguros de que el sentimiento os dará un lenguaje bullente y sonador como agua de raudal!

De Adolfo Berro:

Infelice! vuelve al cielo.

De Pedro P. Bermúdez:

Trajo el ave *vorace* su graznido.

De Magariños Cervantes:

¿Dónde acaba la vida? *¿Dó* la muerte?

De Bernardo P. Berro:

De sus *húmidas* cuevas atraídos.

¿Qué origen tienen y como se desarrollan los ritmos más comunes en nuestros románticos?

El *Poema del Cid,* de autor desconocido, es la primera de las obras escritas que hallamos en España. Compúsose por algún trovador ó juglar de la mitad segunda del siglo doce, perteneciendo á la centuria décimacuarta el único manuscrito que se conserva de los *Cantares del Cid Campeador.*

La obra está trunca, pues perdióse el principio, fáltanle dos páginas en su parte media y sus versos finales no son los versos que en su origen tuvo, sino otros pergeñados torcidamente por una musa de inhábil vuelo. Obra de imitación, aunque alumbrada por frecuentes destellos de numen propio, son aquellos cantares, ó aquel poema, en que el Cid aparece desterrado por Alfonso VI, en que se mide el Cid con el conde de Barcelona, en que el Cid conquista la ciudad de Valencia, y en que el Cid repara sangrientamente el insulto que infirieron á sus dos hijas los osados infantes de Carrión, dejándolas á modo de barraganas, feridas de espuelas y á merced de los brutos, en las soledades asustadoras del robledo de Córpes.

El *Poema del Cid*, de cándido heroísmo y de ruda energía, se halla modelado sobre otro poema que el siglo once escribió en francés y que se titula la *Chanson de Roland*. Su patriótico asunto nos ofrece un ejemplo de las modificaciones que suelen sufrir los hechos reales, cuando la fantasía popular los abulta y trabaja; pero no es del asunto del poema hispano, sino de su métrica, de lo que voy á ocuparme muy rápidamente, para señalar el tiempo y el modo cómo aparecieron y se desarrollaron las formas versificadas más populares y mejor conocidas del idioma nuestro. El *Poema del Cid*, — de lenguaje vetusto, sencillo y fuerte, — tiene al alejandrino de catorce sílabas, al alejandrino que tanto plugo á nuestros románticos, por metro substancial y predominante, aunque se hallen en él bordones que van desde ocho hasta veinte sílabas bien contadas. Informe el idioma, la construcción con vicios, dura la armonía, la brillantez ausente y abundosos los pleonasmos, el *Poema del Cid* es un noble esfuerzo de la musa en pañales, como es un noble esfuerzo de la musa en pañales la *Chanson de Roland*.

Allí, sin embargo, ya campea y reluce el alejandrino armado con todas sus armas, — el bordón que el oído divide y raya en dos mitades de siete sílabas, para que nos abrume, aunque nos deleite, con lo monótono de su sonoridad. Allí el hemistiquio, cortando en dos los pentámetros, ya fija los rumbos que el verso de catorce seguirá más tarde, cuando se ciña á las leyes del metro y adquiera la costumbre de la regularidad. Si el poema, por el asunto, tiene importancia histórica, el poema tiene, por su estructura, un gran valor ritmial y esclareciente, pues nos dice y enseña que con el combinado de los pies menores, — desde el dos al cinco y desde el cinco al ocho, — pugnó por

adquirir literaria naturaleza la poesía en que ríen ó lloran las aves del espíritu de nuestra raza. En el *Poema del Cid,* como bien arguye Florencio Janer, hállanse los cimientos literarios y filológicos del español idioma, pues durante los calamitosos siglos que sucedieron á la decadencia hispano-latina, amasan y reunen los ladrillos más hondos del musical palacio de nuestro decir los cantares de gesta y los poemas populares de índole histórica, que incuban y producen, utilizando las voces que les suministran el galaico y el lemosín y el árabe, el ardor religioso y las guerreras actividades del pueblo español. Ruda y marcial, más que dulce y enternecida, es la lengua en pañales, la lengua naciente, la lengua infantil, la lengua montaraz de aquellos días de rezos fervorosos y batallas sangrientas, como lengua engendrada en medio de las convulsiones y de los huracanes á que dieron lugar los largos torneos y los reñidos choques de la cruz con la media luna, de la espada con el alfanje. El metro se parece al idioma. Incipiente y rudo, utiliza y mezcla todos los bordones, desde el de ocho sílabas hasta el de diez y seis, como podréis notarlo en los ejemplos que siguen y que son facilísimos de encontrar en el *Poema del Cid.*

De ocho sílabas:

1 — Para toda mi companna.
2 — Que las otras tierras parte.
3 — El Cid siempre valdrá más.

De diez sílabas ó decasílabos:

1 — Esso con esto sea aiuntado.
2 — Besad las manos, ca los pies no.
3 — Estas archas prendamoslas amas.

De doce sílabas:

1 — Todos eran ricos cuantos allí ha.
2 — Digades al conde no lo tenga a mal.
3 — Delant de los amos sennora e sennor.

Alejandrinos ó de catorce:

1 — En medio del palacio tendiendo un almofalla.
2 — Los moros e las moras vender non los podremos.
3 — La cara del caballo tornó á Santa María.

De diez y seis sílabas:

1 — Dando grandes alaridos los que están en la celada.
2 — Pues que tales mal-calçados me vencieron de [batalla.
3 — Buena fué la de Valencia quando ganaron la casa.

El *Poema del Cid* carece de las dotes propias de la poesía popular. Es, sin embargo, el monumento escrito más remoto que nos puede mostrar el habla castellana. Indudablemente, como nos dice don Agustín Durán, sería absurdo creer que el pueblo careció de cantos místicos, amatorios y batallantes desde el siglo octavo hasta las horas últimas del siglo doce. Debió tenerlos en el dialecto rústico de los astures, sobre cuyas montañas se refugió la cruz cuando la invasión árabe. Es de suponer, pues, que los cantos primitivos se compusieran en dialecto bable y en versos cortos, de los que salieron el romance tradicional y los poemas caballerescos. Durán afirma, no sin razón: "El desaliño y rudeza en la frase, la falta de consecuencia gramatical y de enlace entre las ideas, y la versificación embarazada que se observa en el *Poema del Cid,* me inducen á considerarle como un

escalón intermedio entre el dialecto rústico de los asturianos y la lengua castellana del siglo trece. No dudaré, pues, en tenerle por obra compuesta en el doce por un erudito del tiempo, que intentó, aunque infelizmente, como se deja ver, imitar los versos latinos ó los provenzales, intercalando el redondillo y la rima, combinados como en los romances vulgares: pero queriendo disfrazarlos con las formas aparentes de los versos largos." — Lo que Durán presume, demuestra la razón con que yo sostengo que las primeras formas de la métrica castellana se encuentran todas ellas, en germen caótico, dentro del mosaico rítmico y rimial del *Poema del Cid.*

II

Más perfectas hállanse ya la mesura y la rima en lo que trova Gonzalo de Berceo, nacido á fines del siglo doce y que pasa los años de su niñez en el monasterio de San Millán de Suso. Dedicóse á la vida eclesiástica, llegando á ser presbítero y párroco del lugar de su nacimiento, distinguiéndose mucho como teólogo y como poeta, según los decires de fray Prudencio de Sandoval. Berceo no es ni fino ni elegante, adoleciendo de fantasía escasa y de pobreza en el inventar; pero es melodioso y de buen medir, aunque sus versos no siempre sean la acabada mixtura de dos heptasílabos. Dió á sus bordones el son de los pentámetros de la latinidad, de la que mucho supo, como todos los clérigos de aquel entonces, utilizando la liturgia y las crónicas místicas como materia substancial de lo que trovaba. La fe sencilla, el respeto al culto, la virtud modesta, las tradiciones religiosas más

infantiles y más populares, forman la trama de los asuntos que pone en verso y que siempre armoniza con la decorosa santidad de su estado. Tiene á orgullo el arte de metrizar y da importancia á lo que produce, pues no quiere que le confundan con los juglares que merodeaban por las cabañas y los castillos, encarnando en sus trovas los sentires hespéricos de aquel siglo lejano que batallaba por la unidad del suelo y la creencia con tesonero empuje y fervoroso ardor. Los héroes de sus cantos, que no acuchillan moros ni ganan tierras como el heroico Cid, ganan almas y acuchillan pecados capitales como la virgen Oria y el buen San Millán, gozándose su musa en narrar y acrecer los milagros ya hechos por la Sancta María y por el confesor Domingo de Silos. Aquella musa, olvidando latines y erudiciones, goza y nos entretiene contándonos el modo cómo San Millán deshace los hechizos del endemoniado que sirve á Tuelçio ó el modo cómo el mismo San Millán cura la ceguera de la dócil criada del buen Sicorio.

Nacido en 1198 y muerto hacia 1267, Berceo fué abundoso y escribió siempre sobre cosas sagradas, sobre las niñerías de que dan cuenta los santorales, repitiendo y vulgarizando los episodios milagreros que en estos abundan y que rimaba el párroco con flojo desaliño, pero con música amable y cancionera. Así nos versifica, sin tedio ni descanso, con unción verdadera y en parla vulgar, unas veces la *Estoria de Sant Millán*, otras veces el *Martirio de Sant Laurençio*, otras veces los *Milagros* ó los *Loores de Nuestra Sennora*. Con él avanzan prodigiosamente el idioma y la métrica, pues mide mejor y habla con voces menos agrestes que el cancionero anónimo del *Poema del Cid*, debiendo observarse que mientras las asonancias y las consonancias se entrecruzan y con-

trarian en el poema, Berceo divide regular y metódicamente sus estrofas cantantes en cuatro monorrímicos pies ó bordones, sin que falte á este modo de componer en ninguna de sus trovadas, pues de este su característico modo de rimar se sirve cuando nos habla *Del Sacrifiçio de la Missa* y cuando nos refiere lo puro de la *Vida de Sancta Oria.*

En los cánticos de Berceo, como dice Revilla, la poesía vulgar comienza á revestirse con las galas de la erudita, pues si bien, por falta de cultura ó por sed de público, aquel numen se expresa en el lenguaje de la multitud, lo cierto es que aquel numen impone á ese lenguaje las leyes del latín, por el que siempre tuvieron los eclesiásticos profunda adoración. Era lógico, puesto que del latín dimana nuestra lengua, como era lógico que la poesía de Berceo fuese heroica ó épica, pues el numen de Berceo sólo con lo narrativo se aviene y amolda, respondiendo al espíritu de las muchedumbres de aquel entonces que se placían enormemente en saber las leyendas de sus imágenes y en abultar los hechos de sus paladines. Fué pues Berceo, como nos dice Fitzmaurice-Kelly, el jefe de una escuela que se hizo gloriosa, el precursor triunfal de los poetas místicos castellanos de la escuela clásica, el que señala el camino y el rumbo á las ardentías de Santa Teresa y á las placideces de Fray Luis de León.

Citemos, como nuestras de su arte y de su numen, las cuaternas siguientes que hallo al principio de los *Milagros de Nuestra Sennora:*

Yo maestro Gonzalvo de Berçeo nomnado
Iendo en romería caeci en un prado
Verde e bien sençido, de flores bien poblado,
Logar cobdiçiaduero pora omne cansado.

Daban olor sobeio las flores bien olientes,
Refrescaban en omne las caras e las mientes,
Manaban cada canto fuentes claras corrientes,
En verano bien frías, en yvierno calientes.
Avie hy grant abondo de buenas arboledas,
Milgranos é figueras, peros é mazanedas,
E muchas otras fructas de diversas monedas;
Mas non avie ningunas podridas nin açedas.
La verdura del prado, la olor de las flores,
Las sombras de los arbores de temprados sabores.
Refrescaronme todo, e perdí los sudores:
Podrie vevir el omne con aquellos olores.
Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,
Nin sombra tan temprada, nin olor tan sabroso,
Descargué mi ropiella por iaçer mas viçioso,
Poseme á la sombra de un arbor fermoso.
Yaçiendo á la sombra perdí todos cuidados,
Odi sonos de aves dulçes e modulados:
Nunqua odieron omnes organos mas temprados,
Nin que formar pudiessen sones mas acordados.

Pocas veces hallaréis en Berceo este sabor egló-gico. Por lo común se entretiene y goza narrando hechos de una sencillez extrema. Véanse, como ejemplo, los bordones siguientes de los mismos *Milagros de Nuestra Sennora,* cuyas leyendas es casi seguro que Berceo tomó de una obra semejante á la suya, anterior á la suya y que fué compuesta por el juglar ó trovero francés Gautier de Coinci:

Era un omne pobre que vivie de raçiones,
Non avie otras rendas nin otras furçiones,
Fuera quanto labraba, esto poccas sazones,
Tenie en su alzado bien poccos pepiones.
Por ganar la Gloriosa que él mucho amaba,
Partielo con los pobres todo quanto ganaba,

En esto contendia e en esto punnaba,
Por aver la su graçia su mengua oblidaba.
  Quando ovo est pobre dest mondo a passar
La madre gloriosa vinolo combidar,
Fabloli muy sabroso, querielo falagar,
Udieron la palabra todos los del logar.
  — Tu mucho cobdiçiest la nuestra compannia,
Sopist pora ganarla bien buena maestria,
Ca parties tus almosnas, diçies Ave Maria:
Porque lo façies todo yo bien lo entendia.
  Sepas que es tu cosa toda bien acabada,
Esta es en que somos la cabeza iornada,
El ite missa est conta que es cantada,
Venida es la hora de prender la soldada.
  Io so aqui venida por levarte comigo
Al regno de mi fijo que es bien tu amigo,
Do se çeban los angeles del buen candial trigo
A las sanctas virtudes plaçerlis a contigo. —
  Quando ovo la Gloriosa el sermon acabado,
Desamparó la alma al cuerpo venturado,
Prisieronla de angeles un convento onrrado,
Levaronla al çielo, Dios sea end laudado.
  Los omnes que avien la voz ante oida,
Tan aina vidieron la promessa complida;
A la madre gloriossa que es tan comedida,
Todos li rendien gracias, quisque de su partida.
  Qui tal cosa udiesse, serie mal venturado,
Si de Sancta María non fuesse muy pagado;
Si mas non la onrrasse serie desmesurado:
Qui de ella se parte, es muy mal engannado.
  Aun mas adelante queremos aguijar,
Tal razon commo esta non es de destaiar,
Ca estos son los arbores do debemos folgar,
En cuya sombra suelen las aves organar.

Berceo responde al espíritu de su época. Todas sus glosas están escritas monacalmente, siendo fanático y supersticioso como el vulgo ignorante de aquellos días. Plácenle, como al vulgo, los milagros y los encantamientos, y, como al vulgo, le place el malhechor que ayuda á los pobres con lo que roba al rico, el malhechor que muere á lo santo con arrepentimientos moralizantes y visiones angélicas. La más original y la más celebrada de todas sus obras, que suman tres mil doscientas sesenta y siete coplas ó sea unos trece mil bordones bien contados, es la que se titula *La vida del glorioso confesor Sancto Domingo de Silos.*

En el nomne del Padre, que fizo toda cosa,
Et de don Ihesuchristo, fijo de la Gloriosa,
Et del Spiritu Sancto, que egual dellos posa,
De un confesor sancto quiero fer una prosa.
Quiero fer una prosa en roman paladino,
En qual suele el pueblo fablar á su veçino,
Ca non so tan letrado por fer otro latino,
Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.

Es en este poema donde Berceo metrizó con mayor fantasía y con mayor piedad. Prueba de lo primero nos la ofrece la visión de las tres coronas, que dice así:

Vediame en suennos en un fiero logar,
Oriella de un flumen tan fiero commo mar,
Quiquiere avrie miedo por á el se plegar,
Ca era pavoroso, e bravo de passar.
Ixien delli dos rios, dos aguas bien cabdales,
Rios eran muy fondos, non pocos regaiales,
Blanco era el uno commo piedras de cristales
El otro plus vermeio que vino de parrales.

Vedia una puente enna madre primera,
Avie palmo e medio, ca mas ancha non era,
De vidrio era toda, non da otra madera,
Era por non mentirvos, pavorosa carrera.
Con almátigas blancas de finos esclatones
En cabo de la puente estaban dos varones,
Los pechos ofresados, mangas, e cabezones,
Non dizrien el adobo, loquele, nec sermones.
La una destas ambas tan onrradas personas
Tenia enna su mano dos preçiosas coronas
De oro bien obradas, omne non vío tan bonas,
Nin un omne a otro non dió tan ricas donas.
El otro tenie una seis tantos mas fermosa,
Que tenie en su çerco mucha piedra preçiosa,
Mas luçie que el sol, tant era de lumnosa,
Nunqua omne de carne vío tan bella cosa.
Clamome el primero, que tenie las dobladas,
Que passasse a ellos, entrasse por las gradas:
Dixele yo que eran aviessas las passadas:
Dixo el que sin dubda entrasse á osadas.
Metime por la puente, maguer estrecha era,
Passé tan sin embargo commo por grant carrera:
Reçibieronme ellos de fermosa manera,
Veniendo contra mi por media la carrera.
Fraire, plaznos contigo, dixo el blanqueado,
Tu seas bien venido, e de nos bien trovado:
Veniemos por deçirte un sabroso recado,
Quando te lo dixieremos terraste por pagado.
Estas que tú vedes coronas tan onrradas,
Nuestro Sennor las tiene pora ti condesadas,
Cata que non las pierdas quando las has ganadas,
Ca quiere el diablo avertelas furtadaş.
Dixeles yo: sennores, por Dios que me oyades.
Porque viene aquesto, que vos me lo digades:

Yo no so de tal vida, nin fiz tales bondades,
La razon de la cosa vos me la descubrades.
Bona razon demandas, dixo el mensajero,
La una porque fuste casto e buen claustrero:
En la obediencia non fuste refertero,
A esso te darémos responso bien çertero.
La otra te ganno mienna Sancta Maria,
Porque la su eglesia consagró la tu guia,
En el su monesterio feçist grant meioria.
Es mucho tu pagada, ende te la embia.
Esta otra terçera de tanta façienda,
Por este monesterio, que es en tu comienda,
Que andaba en yerro commo bestia sin rienda,
Tu has sacado ende pobreza, e contienda.
Si tu perseverares en las mannas usadas,
Tuyas son las coronas, ten que las as ganadas,
Abran por ti repaire muchas gentes lazradas,
Que vernán sin conseio, irán aconseiadas.
Luego que me ovieron esta razon contada,
Tullieronseme doios, no pódi veer nada:
Desperté, e signeme con mi mano alzada,
Tenia, Dios lo sabe, la voluntad cambiada.
Pensemos de las almas, fraires y companneros:
A Dios, e a los omnes seamos verdaderos:
Si fueremos a Dios leales, e derecheros,
Ganerémos coronas, que val mas que dineros.

Si el buen maestro Gonzalo de Berceo no careció de imaginación, aunque en muy pocos casos se sirviese de ella por escrúpulos religiosos, bueno es decir que hizo gala y derroche de piedad grande, lo que también es prueba de fantasía desarreglada. Para que no se me acuse de sordidez, quiero unir á las citas que llevo hechas la cita siguiente, que se halla casi

al fin de las cuaternas de la *Vida de Sancto Domingo:*

Padre, que los cativos sacas de las presiones,
A qui todos los pueblos dan grandes bendiçiones,
Sennor, tu nos ayuda que seamos varones,
Que vençer non nos puedan las malas temptaçiones.
Padre lleno de graçia, que por a Dios servir,
Salisti del poblado, al yermo fuisti vivir,
A los tuyos clamantes tu los quieras oir,
Et tu quieras por ellos a Dios merçed pedir.
Demás porque podiesses vevir mas apremiado,
De fablar sin liçençia, que non fuesses ossado,
Feçiste obediençia, fuisti monge ençerrado,
Era del tu serviçio el Criador pagado.
Padre, tu nos ayuda las almas salvar,
Que non pueda el demon de nos nada levar:
Sennor, commo sopiste la tuya aguardar,
Rogamoste que quieras de las nuestras pensar.
Padre, qui por la alma el cuerpo aborriste,
Quando en otra mano tu voluntad pusiste,
Et tornar la cabeza atras nunqua quesiste,
Ruega por nos ad Dominum á qui tanto serviste.

No se ría el lector de estas antiguallas. Merecen respeto. Son las primeras flores del idioma y la musa. Recuérdese que fueron escritas en el amanecer grisáceo del siglo trece. Hay calor en ellas, como en ellas hay trabajo y pulcritud. Lo que hoy nos parece incorrecto y trivial, debió sonar entonces con músicos sonidos de campanillas de oro y de plata. En el harpa grosera del juglar religioso duermen los zorzales del compás perfecto. El verso es guacamayo de perezosa lengua y de plumas azules antes de ser calandria trinadora y ruiseñor canoro. Ya evolucionará la larva del

estanque hasta que se convierta en alguacil finísimo de alas de tornasol. El alejandrino necesita crecer y educarse para convertirse en el pie bipartito que tanto plugo á la generación de Juan Carlos Gómez.

Hacia la misma época que Berceo floreció Juan Lorenzo Segura de Astorga, clérigo también, cuyo lenguaje en ocasiones nos parece algo más puro y algo más castizo que el lenguaje del autor de la *Estoria de Sant Millán*. Segura es el artífice de *El libro de Alexandre*, que consta de más de dos mil quinientas estrofas de cuatro pies, hallándose en sus versos las mismas fallas de medida y soltura de que ya hablé al tratar de la labor poética de su famoso contemporáneo. Nótase también en lo hecho por Segura, como nos dice la erudición de Sánchez, que el habla castellana de aquel entonces, el habla castellana de la mitad de la centuria décimatercia, era como un gran río que se iba formando con voces del latín, del itálico, del francés y de los dialectos ó modos españoles en uso aún, ya porque nuestra lengua tomase muchas voces del decir extranjero ó ya porque el decir de los extranjeros tomase muchas voces de nuestro rudo é incipiente hablar. Segura midió y ordenó sus bordones como midió y ordenó los suyos Gonzalo de Berceo, siendo monorrimas las estrofas de ambos, en que se hallan las fuentes de nuestro alejandrino cantador y ampuloso, debiendo advertirse que este metro ó modo de versificar sólo dejó de usarse hacia los comienzos del siglo XV ó casi al concluir el siglo XIV. Así, pues, tienen cuatro bordones aconsonantados, todos graves ó agudos, lo mismo la *Vida de Sancta Oria* del buen Berceo, que *El libro de Alexandre* del buen Segura.

Fitzmaurice, separándose de Quintana, Revilla y Amador de los Ríos, nos afirma que *El libro de*

Alejandro pertenece á Berceo, siguiendo lo dicho, sin datos ni pruebas, por Pellicer y Nicolás Antonio. Entiende Fitzmaurice que Segura no es el autor, sino el copista de obra tan vasta, olvidando que, como asegura Tomás Antonio Sánchez, las tres últimas coplas del poema heroico no nos consienten dudas sobre el autor verdadero del mismo. Hay, además, otras razones no despreciables para creer que Fitzmaurice no está en lo cierto, pues el lenguaje que usó Segura es más comprensible, por más castellano y menos lemosín, que el que empleó Berceo, lo que se explica teniendo en cuenta que Berceo nació en la Rioja, provincia confinante del reino de Navarra, en tanto que Segura se dice á sí mismo nacido en Astorga, donde casi se juntan el reino de León con el de Galicia. Quiero agregar, por cuenta mía, á lo que afirmó Sánchez, que hay en la obra de Juan Lorenzo menos sencillez y más artificio, menos espontaneidad y más vocabulario que en las místicas leyendas de Berceo, mostrándose el primero como ganoso de erudiciones que el segundo dijérase que menospreciaba en las purezas casi infantiles de su fe religiosa. Añádase á esto que no es de creer, dado el orgullo de don Gonzalo, que no citase con gozo su nombre en algunas de las cuaternas de una labor cuya importancia no podía ignorar, como citó su nombre, con solicitud, en dos de las coplas de su *Vida de Sancto Domingo* y en la copla última de su *Vida de Sant Millán*. En cuanto á la paridad del metro y la rima, poco me importan y nada prueban, pues en estrofas de cuatro versos con la misma consonancia mortificante se hallan también labrados el *Libre de Apollonio*, el *Rimado de Palacio* y el *Poema del Conde Fernán González*.

Era, por otra parte, la piedad de Berceo de tal na-

turaleza que no nos permite suponer que á su numen le deleitasen las visiones cristiano-paganas con que se complació el numen de Segura. Esto es tan verdad que de Berceo nos dice don José Amador de los Ríos, en el tercero de los tomos de su obra inolvidable: — "Al sentimiento religioso, que exaltado por los grandes triunfos obtenidos sobre la morisma, dominaba en el siglo trece sobre todas las clases de la sociedad española, levantándose sobre todos los intereses de la tierra, están sometidas todas las producciones, todos los pensamientos, todas las ideas del poeta de Berceo. Para él sólo existe una supremacía, basada en un principio único: la supremacía sacerdotal, emanada directamente de la autoridad divina. Ante esa autoridad se humillan todos los poderes del mundo: en nombre de ese principio desaparecen á la vista de Berceo todos los vínculos de la sociedad, y desdeñando la autoridad humana, cuya potestad desconoce á menudo, la desafía y tal vez la vilipendia." — "Gonzalo de Berceo es, por lo tanto, un poeta esencialmente narrativo, aspirando en todas sus obras á sostener aquel tono épico heroico de que había hecho constante gala la literatura latino-eclesiástica, y empleando en todos sus versos pentámetros, única metrificación digna en su concepto de la elevación que pretendía comunicarles." — Aquel poeta, tímido en sus trovas por miedo á lo profano, y siempre infantilmente místico en sus sentires, no hubiera consentido jamás que se le atribuyesen los rasgueos gentílicos en que abunda y se place *El libro de Alejandro.*

Pero no es esto lo que me interesa, pues lo que me interesa es probar que el alejandrino se desenvuelve y nace en la centuria que siguió á la doce, primero con Berceo y después con Segura. Este nos describe así el carro de Darío:

Los raios era doro fechos a grant lauor,
Las ruedas esso mismo dauan grant respiandor,
El exe de fin argent que cantasse meior,
El uentril de çypres por dar bon olor.
El cabezón del carro non lo tengades por uil,
Era todo aiuntado de mui bona marfil,
Era todo laurado de obra de grasil,
De piedras de gran preçio auia hy mas de mill.
Las puntas de los taijos eran bien cabeadas,
De bastones bien fechos e de piedras preçiadas:
Eran tan sotil-mientre todas engastonadas,
Semeiaua que eran con oro bien obradas.
Digamos - ous del iugo, sequier de la laçada.
Obra era gresca noua - mientre fallada,
Toda una serpiente teniela embraçada,
Por cadena doro que era muy delgada.
El escanno de Dário era de grant barata,
Los pies eran de fin oro e los braços de plata:
Mas ualien los aniellos en que omne los ata
Que farien las rendas de toda Damiata.
Iva sobrel rey por temprarge la calor
Una aguila fecha de preçiosa lauor,
Las alas espandidas por facer solombra maor:
Siempre tenie al rey en temprada sabor.
Eran en la carreta todos los dios pintados,
E cuemo son tres cielos, e de que son poblados,
El primero muy claro leno de blanqueados,
Los otros mas de iuso de color mas delgados.
Ivanse todos estos de cuesta e delante,
Diez mil aguardadores çerca del emperante,
Todos avien hastas de argen blanqueante,
E cuchiellas brunidas de oro flameante.
Levava mas acerca doscientas lorigados,
Todos fijos de reyes, eran bien engendrados,
Todos eran mancebos reciente - mientre nados,
De pareçer fremosos e de cuerpos granados.

He citado los versos anteriores porque ellos demuestran no sólo la mayor potencialidad imaginativa de Segura, sino que el lenguaje de Segura se aproxima más al galaico que al lemosino, al revés de lo que acontece con las cuaternas rimadas por Berceo. En cuanto á que el uno y el otro metrifican con placer en alejandrinos, no creo ya que pueda ponerse en duda; pero si no bastara el fragmento anterior, léase el que sigue, mucho más popular, por más armonioso y fácil de comprender:

El mes era de mayo, un tiempo glorioso,
Quando facen las aves un solaz deleytoso,
Son vestidos los prados de vestido fermoso,
Da suspiros la duenna la que non ha esposo.
Tiempo dolce e sabroso por bastir casamientos;
Ca lo tempran las flores e los sabrosos vientos,
Cantan las doncellas, son muchas á convientos,
Facen unas á otras buenos pronunciamientos.
Andan mozas e veias cobiertas en amores,
Van coger por la siesta á los prados las flores,
Dicen unas á otras: bonos son los amores,
Y aquellos plus tiernos tiénense por mejores.

No es del todo original, sino antes imitado, este primer vagido de la musa española, pues si Berceo, como ya dije, imita en sus leyendas á Gualtier de Coinci, Segura imita y recompone, en su poema caballeresco, á Felipe Gualtieri. El hecho es que, imitado ó no, el alejandrino surge durante el siglo trece en la española métrica, manteniéndose y desarrollándose durante toda la centuria décimacuarta, en que florece el numen de Juan Ruiz, Archipreste de Hita. Éste, en su primoroso *Libro de Cantares,* mide mejor los pies y señala mejor los hemistiquios, aunque adolezca de imperfecciones, siendo también más claro su lenguaje y mucho más adobada su fantasía.

El buen galgo ligero, — corredor e valiente
Hábia, cuando era joven, — piés ligeros, corriente,
Hábia buenos colmillos, — e buena boca, e diente,
Quantas liebres veía, — *prendialas ligeramente.*
Al su señor él siempre — algo le presentaba
Nunca de la corrida — vasío le tornaba,
El su señor por esto — mucho le falagaba,
A todos sus vecinos — del galgo se loaba.
Con el mucho laserio — fué muy aina viejo,
Perdió luego los dientes, — é corrió poquillejo,
Fué su señor a caza — e salió un conejo,
Perdiol é nonl pudo tener — fuésele por vallejo.
El cazador al galgo, — feriólo con un palo,
El galgo, querellándose, — dixo: que mundo malo!
Quando era mancebo — desianme: halo! halo!
Agora que so viejo — disen que poco valo.

No sigo; ¿para qué seguir? El alejandrino, como se ve, ya no es un niño, ya es un adolescente, ya entró en su juventud, ya tiene acentos músicos, ya se rompe en mitades, ya conoce las leyes de la dicción métrica. En diez y seis bordones compuestos, sólo hay tres simples ó tres heptasílabos de mal metrizar, no diferenciándose ninguno de los otros del amartillamiento que dió al alejandrino la romántica musa de nuestros padres. Nació, pues, ese metro en el siglo trece, empezando á fijarse sus leyes armónicas en el siglo catorce y de un modo resuelto con Juan Ruiz y con López de Ayala, de cuyo *Rimado de Palacio* tomo al azar estos tres bordones:

Noveno mandamiento — me viene defender,
Que nunca yo cobdicie, — lo ageno aüer,
Ca sin ello muy rico — me puede Dios faser,
E qual es lo mejor, — él lo sabrá escoger.

Cobdicio yo, Sennor, — asás de cada día
Los bienes de mi hermano— e toda su quantía,
E que lo que él perdiese — yo poco curaría
E poca caridat, — sobre esto le tenía.
Cobdicio yo, Sennor, — e so muy avariento,
Pasé todas las cosas, — contra tu mandamiento:
Dáme, Sennor, tu gracia, — e tu defendimiento,
Que faga yo á mi alma, otro mejor cimiento!

Así fué, en su cuna y en su edad infantil, el verso alejandrino, que muchas veces cayó en desuso y muchas veces volvió á imperar. Los clásicos nuestros gustaron poco de este bordón; pero, en revancha, este bordón fué el bordón favorito de la edad romancesca, que lo dividía y pulimentaba con retórico ardor. Aquella edad sabía que, como Camus dice, la gracia del verso de catorce sílabas reside especialmente en su uniformidad y en su martilleo, en su división música en dos hemistiquios ó partes iguales, y así empleó siempre aquella batalladora edad los versos intercisos de catorce sílabas, las endechas dobles que del francés copiaron las musas balbucientes de Berceo y Segura.

De Gómez:

Los ecos del desierto — tus pasos repitieron,
Tu brazo levantado — mostrabas en Maypú,
Los Andes á tus plantas — sus moldes dividieron,
Y al pie del Chimborazo — también estabas tú.

De Ricardo Sánchez:

Y vuelvo como el árabe — aquel de la leyenda
para buscar los míos, — para plantar mi tienda
junto á la fuente pura — de murmurante son,
trayendo, en vez de hieles, — después de la contienda,
la oliva en una mano — y en la otra el corazón!

De Magariños:

No sé, Dios mío! entonces — de donde á mi desciende
La chispa que electriza — mi sangre, y la que enciende
En mi cerebro hirviente, — flamígero volcán,
Do traban, estallando, — descomunal pelea,
Con la palabra el metro, — la imagen con la idea,
Como encontradas olas — que azuza el huracán!

III

El verso de once sílabas se incorporó al lenguaje métrico de los españoles en el crepúsculo matutino del siglo quince. Fué don Iñigo López de Mendoza el primero que se habituó á tejer sonetos petrarquinos en lengua de Castilla, esforzándose luego por que aceptásemos los variados acentos de aquel verso sonoro la dulce y pastoril zampoña de Boscán. No acierta, pues, Quintana cuando presume que Boscán fué el primero que adoptó el metro de la sonetería de los toscanos, aunque, como es sabido, ni Boscán ni Mendoza pudieron imponerle ni difundirle, lográndolo á la postre otro poeta de mayor gloria y de más influjo, con las virtudes de su maestría y de su elegancia y de su tersura. Fué Garcilaso de la Vega el que obtuvo que la musa española adoptase al extraño, que no lo era del todo por su origen latino, enriqueciendo con nuevos gustos y nuevas sonoridades y nuevas voces los joyeles espléndidos de nuestro idioma. El siglo era aparente para innovar, apropiándose de lo ajeno, porque era siglo de cuchilladas y de conquistas. Carlos de Gante cercaba á Túnez y entraba en Roma. Hernán Cortés se adueñó del imperio de Moctezuma y Pizarro hizo suyas las tierras de Atahualpa. Al compás de aquellas victorias

y á pesar de lo duro de aquellas crueldades, en aquel siglo cantó suavemente, con voces de égloga, el ruiseñor trovero de Garcilaso. Y así el endecasílabo, con Garcilaso, logró que lo adoptaran, sin acritud, las musas que tejieron las religiosas cánticas de Juan Ruiz y las sextillas filosofantes de Juan de Mena.

No es dudoso que el verso de once sílabas, el endecasílabo provenzal y toscano, proceda del latín, encontrándose tres modos ó maneras de endecasílabo en la romana métrica.

1.º — El endecasílabo, que se llamó *faleuco,* y estaba formado por un espondeo, un dáctilo y tres troqueos, constituyéndose así su musical cadencia:

– – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

2.º — El endecasílabo, que se apellidaba *sáfico,* se componía de un coreo, un espondeo, un dáctilo y dos coreos más, acentuándose su cadencia así:

– ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑

3.º — También podía formarse el sáfico de cinco pies, valiéndose de un dáctilo colocado caprichosamente entre dos coreos y dos espondeos, constituyéndose así una de las modalidades de su arpada música:

– ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑

Al latín le debemos, pues, nuestros sonoros endecasílabos; pero como lo múltiple y muy vario de nuestros ritmos, que dependen del acento y no de la cantidad, no aceptaba lo rígido del antiguo código versificante, nuestros endecasílabos sólo conservan, como acento imperioso, el acento de la sexta sílaba del faleuco, ó los acentos de las sílabas cuarta y octava de los otros dos compuestos latinos. Las demás sílabas no obedecen á ninguna ley, á ninguna invio-

lable disposición métrica, pudiendo ser agudas ó graves en todos los casos, aunque siempre se nota su tendencia por conservar el movimiento yámbico del bordón antiguo de que proceden, en virtud y por arte del acento tónico y diferencial que se apoya inflexible sobre su sexta sílaba ó sobre sus sílabas cuarta y octava. Profundizando más podemos decir que las tres combinaciones del endecasílabo antiguo se hallan en los endecasílabos castellanos, siempre que se sustituya el acento á la cantidad y siempre que se devuelvan á las partículas sin significación propia el acento que en buena ley les correspondería. Endecasílabo de falauca contextura es el endecasílabo siguiente:

Tú que | plácida | vives | entre | rosas.

Es también falauco el endecasílabo que dice así:

Tú, que | sufres do | lores | mal ca | llados.

Es sáfico, en cambio, el siguiente bordón de once sílabas:

Goza | sin que | lúbrica | mente | goces.

Ó este otro:

Sabes | que yo | con recti | tud ba | tallo.

También son sáficos los dos bordones que siguen:

Madre | por tí | mi cora | zon fue | bueno;
Patria | por tí | mi peque | ñez me | pesa.

El verso, sin embargo, no gana ni pierde cuando el acento fundamental se apoya inflexible sobre la sexta

sílaba de todos los bordones, como podrá observarse en esta varonil estrofa de Arreguine:

Triste generación nos ha tocado;
Época de cobárdes transgresiones.
Nuestro cielo inmortál se halla nublado;
El culto de lo heróico profanado;
Sin fe en el porvenír los corazones!

Aunque la acentuación de los bordones de cada estrofa casi nunca obedece á la misma ley musical, dánse casos en que un verso acentuado en sus sílabas cuarta y octava sirve de apoyo y de sustentáculo á tres versos acentuados en su sílaba sexta, como podréis notar en estos sonorosos bordones de Daniel Martínez Vigil:

Mientras haya unos lábios que apostrofen,
mientras haya unos brázos que amenacen,
¡no importa que las bócas amordacen
ni que del bién y del honór se mofen!

Y mientras haya lábios que maldigan,
y mientras haya mános que estrangulen,
¡no importa que los vícios inoculen
ni que al debér y á la verdád persigan!

Claro está que el endecasílabo italiano, origen del nuestro, es más flexible y dócil que el español, — aunque la ley acentuadora de sus bordones sea también yámbica, — por lo múltiple y vario de sus licencias, que le permiten escribir y rimar de cuatro modos distintos una sola palabra, como acontece con *core, cor, cuor* y *cuore*. Esto no impide que el endecasílabo, — que la musa española del siglo quince tomó de los panales polisonoros de la musa toscana,

— sea, en ocasiones, el más grave, lento y majestuoso de nuestros pies, y otras veces, el más gentil, rápido y vibrador de nuestros ritmos métricos. El endecasílabo refleja y traduce todas las emociones del espíritu, todas las calmas y todas las tempestades del corazón. Si en endecasílabos escribió sus tercetos Rioja, en endecasílabos escribieron sus octavas reales Ercilla y Valbuena. Con endecasílabos bordaron no pocas de las escenas de sus célebres dramas Calderón y Lope en el siglo de oro, y en el siglo pasado Juan Eugenio Hartzenbusch y don Antonio García Gutiérrez. En endecasílabos cantaron al amor divino el corazón sangriento de Santa Teresa y al amor terreno el corazón aragonés de Blasco, como en endecasílabos cantaron al patrio culto la sonorosa lira de Herrera y el vigoroso laúd de Quintana, como también en endecasílabos cantaron Campoamor sus poemas de agridulce filosofía y sus poemas de estrofas talladas en mármol pentélico Gaspar Núñez de Arce. Fué, pues, el endecasílabo de importancia suma para nuestros románticos, que no desconocían su riqueza y su pompa, su adaptación á todos los modos de ser del alma, cultivándolo, por consiguiente, con muy prolija solicitud Alejandro Magariños Cervantes, Juan Carlos Gómez, Aurelio Berro, Juan Zorrilla de San Martín, Wáshington P. Bermúdez, Joaquín de Salterain y José G. del Busto.

El verso endecasílabo, por la ley de su acentuación imperiosa y forzada, obedece y responde al movimiento yámbico. De esa acentuación imprescindible nacen dos formas ó estructuras métricas, pudiendo los bordones ó pies de once sílabas cargar el acento unas veces en su sílaba sexta, y otras veces en sus sílabas cuarta y octava. Dan testimonio de la primera de estas modalidades los versos siguientes:

De Figueroa:

Para ejemplo y lección de las naciones.
6

De Magariños:

Palidece con súbito desmayo.
6

De Fajardo:

La jornada del genio sin segundo.
6

De Busto:

En el carro del sol, grande, sereno.
6

De Fragueiro:

¡Yo bebo á tu salud! La copa llena.
6

Dan testimonio, en cambio, de la segunda de las modalidades citadas los siguientes bordones:

De Ramírez:

Cuando el amor con su gentil diadema.
4 8

De Gómez:

Siempre correr, siempre sondar el mundo.
4 8

De Zorrilla:

Que nace aquí para volar al cielo.
4 8

De Becchi:

Peligra ¡oh sol! la libertad amada.
4 8

De Kubly y Arteaga:

Cuando la sombra ante la luz se aleja.
4 8

De Alcides De-María:

Haz que tu voz en el espacio zumbe.
4 8

De Salterain:

Torna el jilguero á la movible rama.
4 8

Los acentos accesorios, los incaracterísticos, no obedecen á ninguna ley regular y fija. Creo inútil decir que su acertada colocación ayuda y favorece al ritmo, pues también sirven para manifestar los movimientos desenvolventes de las ideas y las pasiones.

El gusto, el arte, la inspiración, la índole de la estrofa y el técnico sentir del poeta son los que reglamentan caprichosamente los acentos movibles y no fundamentales.

De Figueroa:

> Fósforo sepulcral, arda la llama.
> 1

De Magariños:

> Pulsár sereno su inspirada lira.
> 2

De Lafinur:

> De rompér aquel ímpetu espartano.
> 3

De Zorrilla:

> El corazón del indio está muy negro.
> 4

De Cantilo:

> A que combatír tanto el egoísmo.
> 5

De Pacheco:

> Y el lindo picaflór sobre su frente.
> 6

De Aurelio Berro:

> Pan al que pide pan: — llánto al que llora.
> 7

De Passano:

> Cuando mis ojos con dolór se claven.
> 8

De Pérez Nieto:

> Sin brotar de su pecho el primér llanto.
> 9

De Salterain:

La palidez marmórea del jazmín.
10

Es obvio, pues, que el verso endecasílabo admite y tolera una gran variedad en su acentuación, siempre que no se rompa y que se respete la ley de sus acentos diferenciales. No hay duda que es sobre sus sílabas pares, en virtud del movimiento yámbico, que deben cargar los acentos rítmicos. Cultivado primero por la musa provenzal y almogávar, fué poco á poco cristalizando su ley acentuadora, hasta prescindir por lo general del acento accesorio de su sílaba séptima, que da sones dactílicos á su estructura yámbica. Lo mismo que acontece con su sílaba séptima, acontece también con su quinta sílaba, que casi nunca tiene un acento propio, un acento largo, porque esos acentos pocas veces se avienen con la cadencia yámbica del bordón. Así carece de acentos en sus sílabas quinta y séptima esta musical estrofa, acentuada insistentemente en su sílaba sexta, de Wáshington P. Bermúdez:

Cuando la impùra Róma de los Césares,
Degradada nación sin ciudadanos,
Circos! Circos! pedía; y sus tiranos
Le daban diversiónes y baldón;
Dicen que en el sepúlcro se animaba
Del severo Catón el polvo leve,
Y que al oir los grítos de la plebe,
Temblaba con patrícia indignación!

Lo mismo acontece con la estrofa siguiente de don Alejandro Magariños Cervantes:

Donde más imponénte el Oceano
Se agita entre las sírtes espumoso,

Microscópico insécto, silencioso,
Entreteje sus hílos de coral.
En vano la ola rúge; la corriente
Quiere en vano tomár otro sendero;
Desde el abísmo el invisíble obrero
Sigue alzando su réd de pedernal.

Y otro tanto ocurre en los bordones en que la acentuación se apoya y detiene sobre las sílabas cuarta y octava. Leed esta estrofa de Juan Carlos Gómez:

Quise buscar bellézas en el suelo,
Y en todas pártes encontré estampada
Huella profúnda de amargúra y duelo,
Señal reciénte de miséria y nada:
Triste la vísta levanté hasta el cielo,
Y al dirigírle mi primér mirada,
Negra y ligéra de la tiérra sube
Y sus bellézas me ocultó, la nube.

Existe, pues, una estructura típica, dentro de la que cabe un gran número de combinaciones armónicas, como bien lo demuestran los ejemplos que anteceden y los que siguen. Á la primera de estas estructuras, á la estructura esencialmente yámbica, á la estructura de mayor carácter, pertenecen estos bordones de don Bernardo Prudencio Berro:

Dará - nos grán - placér - la fá - cil cá - za.
2 4 6 8 10
Figú - ras vá - rias cón - pincél - fingí - do.
2 4 6 8 10

Señalado el molde diferencial, indiquemos ahora las más notables de las distintas variedades usadas, con más ó menos frecuencia, por los melancólicos troveros de nuestra edad romántica:

De Figueroa:

Sálto del lécho y el tambór resuéna.
1 4 8 10

De Sánchez:

Es el primér amór sentída estrófa.
1 4 6 8 10

De Busto:

Llegó hasta mí la soñadora músa.
2 4 8 10

De Melchor Pacheco:

En el mastíl un pabellón ondéa.
4 8 10

De Gonzalo Ramírez:

Bráma la tempestád en tu camino.
1 6 10

De J. C. Varela:

Astro de libertad! brilla y alumbra.
1 6 7 10

De Victoriano Montes:

Ciérta vez un descuido de Cecilia.
1 3 6 10

De Salterain:

Más gárrulas, más íntimas caricias.
1 2 5 6 10

De Sienra y Carranza:

Transcúrren con apática indolencia.
2 4 6 10

De C. Fajardo:

El tínte del pudor, álgo sombrío.
2 6 7 10

De Zorrilla:

Tódo múdo en redór!.... Cámpos, ciudádes.
1 3 6 7 10

De Adolfo Berro:

Morír cuándo en redór tódo respira.
2 3 6 7 10

De Lafinur:

Tríste el áve del bósque cantó esquíva.
1 3 6 9 10

Y de Laurindo Lapuente:

Que dónde hay libertád, allí está Diós.
2 6 8 9 10

No insistiré, haciendo notar sólo que los acentos gramaticales no siempre obedecen á la ley yámbica de los acentos rítmicos, que debilitan ó anulan á los acentos gramaticales en todos los casos en que el poeta sabe orquestar acertadamente la armonía bordónica. Observaré también que se necesita una técnica sabia para acentuar, sin que el verso se afee y el oído sufra, las sílabas cinco ó siete ó nueve del bordón, porque esos acentos, en demasía próximos á los acentos característicos, disminuyen la tonalidad y amenguan el poder de los acentos diferenciales. Observaré, por último, que la acentuación de las dos primeras sílabas del verso no tiene importancia métrica de ninguna clase en el endecasílabo, iniciándose el movimiento musical del pie en su sílaba cuarta, que fija la estructura del bordón con su acento fuerte ó su falta de acento diferencial. Es, pues, indiscutible la variedad armónica del verso de once sílabas, como es indiscutible que los únicos acentos que le dan carácter son los acentos de sus sílabas seis y diez, ó los de sus sílabas diez, ocho y cuatro. Los otros acentos son concurrentes y no tienen más fin que el fin de no estorbar el movimiento rítmico de los pies, lo que no impide que también puedan, si el numen es sabio, acrecentar en mucho la cadencia de los bordones y de las estrofas, ya dándoles una uniformidad ritmial perceptible ó típica ó ya dándoles una admirable variedad de cortes y tonos.

IV

Ocupémonos ya del verso octosílabo ó del que se titula verso de romance. Los versos de ocho sílabas pueden ser asonantados y aconsonantados. Á los primeros, que son españoles de pura cepa, pertenece el romance. Esta manera de componer consiste en repetir una misma asonancia al final de todos los versos pares de una composición ó glosa, dejando á los impares libres ó sin rima de especie alguna.

El Bencerraje que á Zaida
Entregada el alma tiene,
En sus colores publica
Que de su luz vive ausente.
De leonado viste el moro,
Porque su pasión no quiere
Que alma ni cuerpo en ausencia
Vistan colores alegres.
Con blanca y leonada toca
Aprieta un rojo bonete,
Y en él con tres plumas negras
Cubre moradas y verdes.

El romance surgió y creció juntamente con la lengua española, siendo los juglares los que primero le compusieron y perfeccionaron para el regocijo de las multitudes de plazas y campiñas. Esparcióse por el llano y por la ciudad, más culto entre paredes que entre verduras, desdeñando los doctos en sus comienzos esta forma métrica, que apellidaban propia de los nacidos en condición servil. Tuvo el romance, pues, su origen en los ocios del pueblo inculto, que lo dió á los juglares ó trovadores de profesión, pasando de

los juglares á los poetas, que lo acicalaron y embellecieron con amor solícito y con arte sumo en la centuria décimaséptima. Los romances moriscos y caballerescos, de menos galas y más antigüedad, remóntanse sólo á la mitad segunda del siglo quince, aunque acaso su origen corresponde á una época mucho más remota, por no ser los que conservamos, como oro en pañales, sino fragmentos ó composturas de otros más añejos y más agrestes. Es bien sabido que los juglares no los cantaban siempre de la misma manera, variando sus bordones y hasta sus episodios según su capricho, porque el juglar, coplero y trovador de profesión, perfeccionó á su guisa los romances primitivos y toscos, expresión ruda y fiel de la poesía natural del pueblo. Unos, siguiendo á José Antonio Conde, creen que la forma métrica del romance se debe á los muslimes, en tanto que otros, como Antonio Amador de los Ríos, aseveran que es en las fuentes latino-eclesiásticas donde debe buscarse el raudal de que surge este metro español. Don Agustín Durán, á quien tanto debemos en esta materia, insinúa la especie de que acaso el romance pudiera ser hijo del dialecto bable, de la lengua rústica nórtica ó asturiana, como vestigios de la primera forma en que concibieron los españoles la versificación. Durán se funda en que la métrica primitiva de los cantos populares de los astures se ha perdido del todo, no pareciéndose nuestro romance ni al verso latino ni al romance arábigo, que se compone de un monorrimo de diez y seis sílabas, con un hemistiquio que lo tronza y divide en dos octasílabos de buen sonar. Esta última objeción no me parece de gran valía, pues no falta quien sostenga y pregone que el romance debió ser monorrimo en sus tiempos lacustres, aunque aconsonantado con poco rigor y escrúpulo, hasta dar con

la forma que revistió más tarde y que se aviene bien con la índole especial del español idioma. El aserto es digno de tomarse en cuenta, pues hay testimonios que por él batallan en la riquísima colección de los romanceros. Unid de dos en dos los bordones ó pies del romance siguiente, escribid lo unido como una sola línea métrica ó musical, y os encontraréis con los versos árabes de diez y seis sílabas, monorrimos ó aconsonantados de dos en dos, en los que ven el origen del romance nuestro José Antonio Conde y el Duque de Rivas.

En la ciudad de Toledo
Muy grandes fiestas hacía
Ese rey godo Rodrigo
Con su gran caballería,
Y mucha gente extranjera
Á la tal fiesta venía:
Vienen duques y marqueses
Y reyes de gran valía:
En España entonces era
La flor de caballería.

El ejemplo que antecede, igual que el que sigue, los hallo y tomo en el *Cancionero de Romances*.

Don Rodrigo, rey de España,
Por la su corona honrar,
Un torneo en Toledo
Ha mandado pregonar:
Sesenta mil caballeros
En él se han ido á juntar.
Bastecido el gran torneo,
Queriéndole comenzar,
Vino gente de Toledo
Por le haber de suplicar

Que á la antigua casa de Hércules
Quisiese un candado echar
Como sus antepasados
Lo solían costumbrar.
El Rey no puso el candado,
Mas todos los fué á quebrar,
Pensando que gran tesoro
Hércules debía dejar.
Entrando dentro en la casa
Nada otro fuera hallar
Sino letras que decían:
Rey has sido por tu mal,
Que el rey que esta casa abriere
Á España tiene quemar."

Las alteraciones rimiales, las rimas imperfectas ó asonantadas, no pueden extrañarnos, puesto que no ignoramos la incultura del tiempo en que nació el romance, ni ignoramos tampoco que cultivó el romance la gente vulgar. De aquellos alterados é imperfecciones, que salvaban lo monótono del monorrimo amartillador, nacieron las formas asonantadas, las formas que el romance emplea cuando se pule y fija, cambiándose de plebeyo en docto y artístico. Dice el duque de Rivas: Los romances, al aparecer, "fueron constantemente escritos en consonante riguroso y uniforme, lo que les daba un monótono y continuado martilleo muy desapacible. Y en los más antiguos, como escritos en la ignorancia de la lengua y cuando aun no estaba fijada, los poetas añadían letras y sílabas á las palabras finales de los versos, ya para completar el número, ya para fijar el sonsonete, siendo ciertamente muy desagradable y fastidiosa la repetición del mismo sonido cada dos versos veinte ó treinta veces, ó acaso más, — pues algunos de aquellos ro-

mances son de bastante extensión, — los adelantos de la lengua y del buen gusto produjeron la invención y adopción del asonante. Bien sea éste, como muchos creen, y no sin fundamento, tomado del árabe; bien que se descubriese por mera casualidad; bien que el deseo de evitar la pesadez de la repetición de un mismo consonante hiciese observar que en nuestra lengua basta la conformidad de las dos últimas vocales de una palabra con las de otra, para formar una rima muy distinta y armoniosa. El romance se apoderó exclusivamente de este primor de nuestro idioma, de esta semi - desinencia, que luego se introdujo en otros metros, como artificio exclusivo de la versificación castellana."

Por si no bastare lo que antecede para demostrar que el romance fué monorrimo en su origen, á los trozos que ya cité, y que podría con facilidad suma multiplicar, únase este otro que hallo en el célebre *Romancero historiado:*

Con ansia extrema y lloroso,
Triste, ansioso y afligido,
Se parte Bernardo al Carpio
De grave dolor vencido,
Porque habiendo estado ausente
Del Carpio su patria, huído,
Supo que estaba de moros
Muy cercado y abatido,
Y que su fermosa Estela
A quien el alma ha rendido,
Habiéndose de temor
En una torre subido,
Le tiraron una flecha
Y el tierno pecho partido,
Rindió al mismo punto el alma,
El cuerpo amado y querido.

Y como al buen pagador, no le duelen prendas, tomo este fragmento, en sonsonete agudo, de la *Rosa de romances:*

Sale Mudarra González,
El valiente vengador,
De los infantes de Lara
El hermano más menor,
De la corte de su tío
Llamado el rey Almanzor.
A buscar va á Ruiz Velázquez
De maldades inventor:
Cien moros lleva de guarda
Vestidos de una color.
¡Oh cuan bien que parecían!
¡Y Mudarra muy mejor!
Porque ellos eran vasallos
Y él de todos regidor.

Y por si alguno atribuyera á la rima aguda la igualdad y monotonía del sonsonete rítmico, oiga este trozo del *Cancionero de Romances:*

Todos visten oro y seda,
Rodrigo vá bien armado;
Todos espadas ceñidas,
Rodrigo estoque dorado;
Todos con sendas varicas,
Rodrigo lanza en la mano;
Todos guantes olorosos,
Rodrigo guante mallado;
Todos sombreros muy ricos,
Rodrigo casco afinado,
Y encima del casco lleva
Un bonete colorado.

Y para concluir léase aún este fragmento de la *Rosa Española* de Timoneda:

Hablara doña Jimena
Palabras bien de notare.
— Yo te lo diré, buen Rey,
Como lo has de remediare:
Que me lo des por marido,
Con él me quieras casare,
Que quien tanto mal me fizo
Quizás algun bien me haráe. —
El Rey vista la presente,
El Cid envió á llamare,
Que venga sobre seguro
Que lo quiere perdonare.

Todos estos ejemplos, que entresaco de la valiosa colección de romances castellanos de don Agustín Durán, prueban que el romance fué aconsonantado en su edad infantil, pero también prueban que ya era octosílabo en su infantil edad, sin que la voz romance contradiga mi aserto, pues, al principio esa palabra sólo servía para diferenciar el lenguaje plebeyo del decir latino. Claro está que, con el uso de las asonancias, el romance ganó en cadencia, facilidad, soltura y brillantez, dejando de ser rústico y monótono, para convertirse en làbor retórica y en especie artística, aunque perdiera, con el mejoramiento, mucho de lo que tuvo de viril y espontáneo en sus orígenes. El cambio fijo de las consonancias en asonancias, parece remontarse á la centuria décima sexta, por no haber ejemplo escrito de esa mutación antes de aquella edad, empezando entonces la boga del romance, que llega á su excelencia y á su plenitud con Lope, Góngora, Calderón y Quevedo, para decrecer y morir en

desuso en el siglo diez y ocho, á pesar de los esfuerzos que hicieron para mantenerle Meléndez y Luzán, renaciendo de nuevo, con el romanticismo, en las leyendas y tradiciones de don José Zorrilla y don Angel Saavedra.

Durán se ocupa de la distinta suerte que les cupo á los romances que se guardaban transmitidos de boca en boca, y á los romances que la escritura nos conservó religiosamente. Dice de los primeros: "Faltos de color, de brillo, de imaginación, de facilidad en el lenguaje, de orden lógico en la expresión de las ideas, y de enlace en la frase y en los pensamientos, nuestros romances de la época tradicional, que aun no siendo primitivos se acercan mucho á los originales de esta clase que les servían de pauta, ó en que sólo algunas variantes se introdujeron, tienen un carácter particular, una tendencia firme y vigorosa, propia de los tiempos rudos en que nacieron, y el sello de una fe ciega, de una idea fija que se persigue y continúa hasta con terquedad; que no se discute, porque se cree; que se defiende hasta el martirio, porque se ama; y en fin, que más que un tesoro se conserva, porque suele ser la esperanza animadora y vivificante de todo un pueblo. Ajenos estos romances de toda pretensión literaria, rimados sólo para que mejor se imprimiesen en la memoria, ni han llegado á nosotros cuales fueron en su primitiva redacción, ni existen en ningún códice, que sepamos, anterior al siglo diez y seis." — Agreguemos que guardados y transmitidos estos romances por la tradición oral, el pueblo, que los canta, y el juglar, que los pule, los mudan y varían. Así se alteran hondamente á medida que se alteran el idioma y los usos. No sucede otro tanto con los romances impresos ó escritos. Estos se conservan con más fidelidad, á pesar de los errores y

aun de las glosas de los copistas, viniendo después la moda de imitar á los unos y á los otros, exagerando sus defectos y sus virtudes, con Lorenzo de Sepúlveda y Juan de Timoneda. Todos los romances manan de la misma fuente, del pueblo sufrido, pues ni los moriscos son árabes del todo, ni los caballerescos se escapan de todo al sentir de la turba, pareciéndonos oportuno reproducir estos párrafos de Durán: "Aunque los romances que conocemos no sean los documentos gráficos más antiguos del origen de nuestra poesía, puede presumirse, sin embargo, que bajo sus formas se exhalaron los primeros alientos de la que fué popular. Su rudeza, su fácil construcción, los asuntos de que tratan; todo constituye á justificar esta conjetura. Hijos primero del pueblo rudo, aceptados después por los juglares y luego por los grandes poetas, que revestidos de gala, los restituían á su origen, contienen sin interrupción la historia íntima de cada una de las épocas á que pertenecen, y los vestigios de aquellas más remotas cuyas producciones se perdieron." Y Durán agrega: "Entre las producciones métricas anteriores al siglo diez y seis que se encuentran en la poesía castellana, ninguna es más fácil, natural y acomodada al carácter de la lengua y al género narrativo que la del romance común octosílabo. Su constante é inalterable medida, su corte de períodos, y su sintaxis primordial, se encuentran más que cualquier otro género de metro en la conversación y en la prosa, sin necesidad de descomponer ni interrumpir la frase. Estas cualidades le hacen muy á propósito para imprimirse en la memoria, pues como su consonancia ó asonancia, es siempre la misma en cada uno, é igual la distancia en que se colocan, la primera llama á la segunda, y ésta á las sucesivas, casi sin esfuerzo. Además, el ritmo monótono del

romance antiguo parece que indica y provoca el canto que se le ha aplicado, tan propio á las danzas pausadas del país donde nació, que aun se conserva, él solo, inalterable entre las variaciones infinitas que experimentan cada día las demás canciones del pueblo fundadas en combinaciones métricas más artificiosas. En una palabra, nuestro romance, tal como es y ha sido, es tan exclusivamente propio de la poesía castellana, que no se encuentra en ninguna otra lengua ó dialecto que se hable en Europa."

El mismo Durán trata de explicarnos, y acaso acierte, el por qué no ha llegado á nosotros romance alguno, á pesar de que se tropieza con una multitud de versos cortos en los códices que anteceden al siglo quince. Durán nos dice: "Por lo mismo que los romances eran la poesía del vulgo, y se conservaban de memoria sin ser epopeyas capitales, no se escribieron hasta que el vulgo supo leer, es decir, hasta mucho después que hubo imprenta." Y añade: "Así el romance, que como poesía del pueblo, era rudo é inartificioso, quedó bajo el dominio de los juglares, y desdeñado de la gente cortesana; pero á pesar de todo, y de no haber salido de tan limitada esfera, sirvió largo tiempo de libro de memoria, donde el pueblo aprendía cuanto le era permitido saber, mientras no pudo adquirir, como los ricos, códices lujosos de hazañas caballerescas, de poesías provenzales y poetas italianos." — En realidad, no puede ser dudoso que existió una poesía vulgar y callejera, una poesía sin artificios ni erudiciones, una poesía de música menos amplia y de ritmos más fáciles que las cuaternas de Berceo y Segura, ó que los sonetos imitadores del Dante ó del Petrarca. Esa poesía, por los motivos que ya conocemos, bien pudo ser el romance octosílabo

y asonantado como presume y conjetura don Agustín Durán.

El octosílabo, como todos los versos castellanos, tiene acentuada su sílaba penúltima. Bueno es decir que no obedece á ninguna otra ley acentual. Esto explica la variedad armónica de su estructura flexible y dócil.

De Figueroa:

Crímen, víctima y testígo
1 7

Del mismo:

Serán suspíros al viénto
2 7

Del mismo:

De su vástago marchíto.
3 7

Del mismo:

Al resonár las cadénas.
4 7

Del mismo:

Si sabrá morír con brí - o
5 7

Del mismo:

Esa quietud en tál ré - o
6 7

Del mismo:

Pálido como un cadáver.
7

Del mismo:

Fuente de inmensa piedád.
7

El verso de romance, según los retóricos, obedece á dos formas ó estructuras típicas, pudiendo ser trocaico ó dactílico su movimiento. Son troqueos puros

ó caracterizantes los bordones acentuados en sus sílabas una, tres, cinco y siete.

De Figueroa:

Párte el brúto cómo un ráyo.
1 3 5 7

De Adolfo Berro:

Tórpe mádre, imprésas llévo.
1 3 5 7

De Salterain:

Líbre te ámo, patria mía.
1 3 5 7

De Lussich:

Líndas cáras, dúlces ójos.
1 3 5 7

De Pacheco:

Tú le quédas, sánta crúz!
1 3 5 7

Son dáctilos los versos de romance que se acentúan sólo en sus sílabas una, cuatro y siete.

De Figueroa:

Cuátro pequéños balcónes.
1 4 7

De Adolfo Berro:

Séca el purísimo ambiénte.
1 4 7

De Salterain:

Tiéne perfúmes de rósa.
1 4 7

De Lussich:

Entre cicútas y abrójos.
1 4 7

De Pacheco:

Tiéne de fuego el color.
1 4 7

Son tantas las variedades acentuadoras del octosílabo que me parece más que difícil formar un cuadro

completo de ellas, — cuadro que tendría, por otra parte, muy poca utilidad y muy poco interés. Citemos, sin embargo, algunas de las más flexibles y de las más usadas como prueba y testimonio de lo que decimos acerca de la variedad ritmial del verso de romance.

De Gómez:

Vagár las melancolías.
2 7

De Salterain:

Languidéces de azucéna.
3 7

De Adolfo Berro:

Y abundantísimos frútos.
4 7

De Figueroa:

Te aparecerás, Señor.
5 7

De Gómez:

Rásga el vélo de la vírgen.
1 3 5

De Lussich:

Llléga á descubrír un ciélo.
1 5 7

De Zorrilla:

Quedó sólo ilumináda.
2 3 7

De Gómez:

De algún suspíro en las álas.
2 4 7

De Zorrilla:

Seréna se alzó la lúna.
2 5 7

De Sánchez:

La dícha de bailár dánzas.
2 6 7

Del mismo:

¡La mujér! ¡Tódo lo enciérra!
3 4 7

De Arrascaeta:

Dá, níña, un amánte fiél.
1 2 5 7

De Lussich:

Cómo nó! Páse adelante.
1 3 4 7

De Sánchez:

Díjo el charlatán Juán Fránco.
1 5 6 7

De Salterain:

No está sólo: nóble brúto.
2 3 5 7

Del mismo:

Están vérdes, están vérdes.
2 3 6 7

De Arrasecaeta:

También soñé cómo tú.
2 4 5 7

Creo inútil manifestar que casi nunca se presentan acentuados del mismo modo todos los pies ó bordones de una estrofa, sin que la variedad de los ritmos destruya la armonía ó la cadencia de la composición.

De Figueroa:

Cón rapidéz espantósa
1 4 7
Vuélan para él los instántes,
1 3 7
Que hundído en los vícios ántes
2 5 7
Malgastába sín sentír.
3 5 7
Miéntras la tardánza acúsa
1 5 7
El vúlgo cón impaciéncia;
2 4 7

Ay! cuánta es la diferéncia
1 2 7
De morir á vér morír.
3 5 7

Á veces, sin embargo, se mantiene y resalta cierta universidad en el ritmo, como en esta estrofa de Juan Carlos Gómez:

Él cargará sus espáldas
4 7
Con tórres, palácios, puéntes,
2 5 7
Y secará sus corriéntes
4 7
Pára abrír ótras después;
1 3 4 7
La privará de sus gálas,
4 7
Escupirá su cabéza
4 7
Y en cuánto ténga belléza
2 4 7
Irá estampándo los piés.
2 4 7

Otras veces los acentos rítmicos, y aún los de las partículas sin acento especial, concuerdan de tal modo, que el ritmo resulta casi uniforme y casi regular, como en esta octavilla de Adolfo Berro:

Y mirándote arrobádo
3 7
Míl recuérdos en su ménte
1 3 7
Sé despiértan blandaménte,
1 3 7
¡Míl recuérdos de placér!
1 3 7
¡Cuántas véces mis temóres,
1 3 7
Flór querída, disipáste!
1 3 7

¡Cuantas véces mitigáste
1 3 7
Dé mi amáda la esquivéz!
1 3

Esto no es lo común. Lo común es la variedad rítmica del bordón dentro de la unidad musical de la estrofa. Monótonas resultarían, sin esa variedad, las composiciones de muchos pies, y serían estas artificiosos productos de la labor técnica más que ingenuos productos del numen iluminado. El bordón es la hamaca de la idea y estimula á la idea con su movimiento; pero es la idea la que da y la que impone su ritmo al bordón, porque, como cada idea tiene su movimiento propio, cada idea imprime su movimiento propio al bordón en que se cristaliza, al tálamo en que celebra sus nupcias con la forma. La técnica es útil, porque á la larga se convierte en hábito que no mortifica, y porque impide errores de estructura ó ritmo; pero subordinar el numen á la técnica, aprisionar en las cárceles de un capricho músico á la inspiración, es como cercenarle las rémiges al águila ó como suprimir algunas de las cuerdas ocultas en la garganta del cardenal.

La sencillez y la sinceridad son las virtudes innatas, las virtudes propias, las grandes virtudes del artista, del genio, del creador. Todo lo que aún vive en el mármol, en el lienzo, en la música, en las letras escritas, es sincero y sencillo. Lo inmortal, en el arte, se reduce á la cristalización de un momento del alma humana, y ese momento es breve y fugitivo, como la vida que huye entre nuestras manos á semejanza del río que corre y el ave que vuela. Lo artificioso, con su calculadora complejidad, nos impide entregarnos del todo á la emoción de ese momento único y vivir exclusivamente para la emoción de ese instante fu-

gaz, siendo á modo de niños bajo el imperio de la musa ingenua y apasionada. No perdáis vuestro tiempo en rebusques de forma cuando el numen os hable, y apresuraos á cristalizar lo que el numen os dice ante la poesía del sol que se va, del árbol que verdea, de la rosa que muere, del amor que nace, del lloro que levanta ó del ensueño del ideal que nos toca en la sien con la punta de sus inmensas y blanquísimas rémiges. El secreto del arte, el elixir de la vida eterna en la eterna gloria, se hallan encerrados en estas dos vulgares palabras: sencillez y sinceridad. El resto es humo. El soplo de un capricho de la moda lo eleva y el soplo de un capricho de la moda lo desvanece. ¡Artistas, sed simples! ¡Artistas, sed claros! ¡Artistas, sed corazones sangrantes y abiertos! ¡Artistas, sed masa como los hombres de fe y los hombres de pasión!

CAPÍTULO IV

De la rima y la versificación comparada

SUMARIO:

I. — De la rima. — Su origen. — Asonantes y consonantes. — En qué consisten. — Lo que nos dicen de los primeros Capus y Saavedra. — Empleo de las asonancias. — En los diptongos fuertes. — En los diptongos constituídos con vocales débiles. — Ejemplos. — La E y la O sustituídas por la I y la U. — El romance y nuestros románticos. — Magariños y el romance vulgar. — *Sin piedra ni palo.* — Un romance de Pérez Petit. — El romance y los metros. — Ejemplos. — Supuesta cuna arábiga del romance. — Lo que dice Ticknor. — El romance y la poesía popular.

II. — Las consonancias. — Valor de las letras. — De las voces agudas, graves y esdrújulas en la rima perfecta. — La idea y la armonía. — Del final de bordón. — Las consonancias diptongales. — De la híbrida mezcla de asonantes y consonantes. — De los cortes y cesuras. — La ley del tono fundamental. — El por qué de los descuidos. — Escasez de técnica. — Esta es indispensable. — Algunos preceptos de Horacio y de Boileau. — Muestras de bordones defectuosos. — De las distintas combinaciones bordónicas. — Pareados y tercetos. — Cuarteta y quintilla. — La lira y la sexteta. — La octava real y la octava italiana. — Décimas heptasílabas de corte italiano. — La silva. — Ejemplos.

III. — Versificación comparada. — Las sílabas y las voces en italiano. — El acento tónico. — Voces monosilábicas y polisílábicas. — Diptongos. — Sinéresis y diéresis. — Mutaciones de letras. — Sílabas tónicas y átonas. — El ritmo y el acento. — Los finales bordónicos. — Medidas métricas. — Endecasílabos

latinos é italianos. — Ejemplos. — De la rima. — De las estrofas. — Versificación francesa. — Las sílabas y la cantidad. — Tentativas en pró de la última. — Lo vario dentro de lo uno. — Piés silábicos. — La última sílaba aguda en el fin del bordón. — La elipsión y la cesura. — Del decasílabo y del verso heroico. — Ejemplos de medidas ó combinaciones métricas. — Consonancias masculinas y femeninas. — Comunes y cruzadas. — El hiato y el *enjambement*. — Estudio de los bordones franceses fundamentales. — Ejemplos. — Semejanza entre esos bordones y los bordones típicos castellanos. — El elemento celta y el latino. — Metrificación lusitana. — Observaciones de medida. — Acento rítmico. — Varios ejemplos. — Las ideas calológicas de Guerra Junqueiro. — De la lengua parnásica española. — De la ortometría inglesa. — El acento, la cantidad y la rima. — Lo que dice Brewer. — Citas de Longfellow y Tennyson. — Excelencia de la métrica castellana. — Conclusión.]

I

La *rima*, en castellano, puede ser *perfecta* é *imperfecta*.

La palabra *rima* se deriva del griego, de la voz *rhytmos*, que quiere decir orden, número, simetría ó cadencia. La rima perfecta es la *aconsonantada*, llamándose imperfecta á la rima de los bordones *asonantados*.

La rima es de origen latino. En la antigüedad se usó por accidente, convirtiéndose el accidente en costumbre y en regla con el imperio del bajo latín ó del latín corrupto.

Monorrimo unas veces, otras veces asonantado ó aconsonantado en sus hemistiquios, el verso rimial usóse ya en el siglo tercero, hasta adquirir flexible orquestación, más complejidades, más cadenciosos sones en la centuria décimatercia.

El *asonante*, que no es sino la relación de semejanza

entre dos sonidos, consiste en que sean las mismas, á contar desde la vocal acentuada, la última ó las últimas vocales de dos ó más términos ó vocablos. Son asonantes *árdo* y *llámo, créo* y *vélo, palóma* y *alóndra, amór* y *corazón.*

La *consonancia,* que no es sino la relación de igualdad entre dos sonidos, consiste en que sean las mismas, á contar desde la vocal acentuada, todas las letras de dos ó más términos ó vocablos. Son consonantes *árdo* y *nárdo, créo* y *deséo, palóma* y *redóma, amór* y *resplandór.*

Lo mismo las asonancias que las consonancias pueden ser *agudas, graves* ó *esdrújulas.* En las agudas una sola vocal establece la rima imperfecta, necesitándose en las esdrújulas, para esa rima, el concurso armónico de la vocal acentuada y la última vocal, como acontece en *árabe* y *clámide* ó en *pétalo* y *helénico.* Las consonantes carecen, pues, de influjo en la asonancia, en tanto que sirven, de igual modo que las vocales, para determinar ó para producir los vocablos aconsonantados ó de rima perfecta, como acontece en *trilla* y *cuchilla* ó en *aurífero, fructífero* y *saporífero.*

Aclaremos lo que antecede por lo que se deduce del cuadro que sigue:

ASONANTES

AGUDOS	GRAVES	ESDRÚJULOS
Grís.	Mónte.	Zángano.
Jazmín.	Nóche.	Áspero.
Colíbrí,	Deshójen.	Cántico.
Manumítír.	Gírasóles.	Noctámbulo.

CONSONANTES

AGUDOS	GRAVES	ESDRÚJULOS
Miés.	Cantan.	Esférica.
Ciprés.	Espantan.	Colérica.
Interés.	Abrillantan.	América.
Salamanqués.	Desengargantan.	Celtibérica.

El francés usó de las asonancias antes que el castellano; pero perdiólas é inútilmente quiso recuperarlas, por no consentírselo la mucha persistencia de su agudez. El español, en cambio, las hizo suyas literariamente desde el siglo quince y las mantiene aún con retórico celo, siendo en la actualidad de su exclusivo uso, por avenirse con las dos rimas su opulencia orquestral, lo dulce y vario y pomposo y flexible de sus sonidos y acentuaciones.

Alfredo Camus nos dice en su *Arte Métrica:* — "Si el asonante fué un ensayo y preludio informe del consonante, ó si fué más bien un abuso y corrupción de él, es punto difícil de averiguar, y por otra parte este examen no nos conduciría á grandes resultados para nuestro propósito: ello es que el asonante fácil, flexible, natural, sin artificio alguno unas veces; y otras con un artificio delicado que á sí mismo se disimula, ha sido el instrumento de los cantos populares desde el principio de la lengua castellana, ha descubierto las dotes poéticas de ingenios rústicos, que de otra manera no hubieran podido salvar la más difícil valla de la rima rigurosa y perfecta, ha sido cultivado con gloria por otros ingenios superiores, y nos ha proporcionado para el diálogo dramático un recurso precio-

sísimo, que acomodándose á todos los tonos, puede colocarse á la distancia conveniente entre la humilde naturalidad de la prosa y la sobrada elevación del metro y de la rima". — Y nos dice también el duque de Rivas en el prefacio de sus *Romances Históricos:* — "El romance octosílabo castellano es acaso la combinación métrica, que obteniendo la primacía para la poesía histórica, como la más apta para la narración y la descripción, se presta más naturalmente á todo género de asuntos, á toda especie de composiciones. Su facilidad aparente, esa facilidad misma que le echan en cara los que creen que la poesía consiste en vencer dificultades de rima y de versificación, le da una elasticidad suma y es sin duda uno de sus mayores méritos; y si se examina esa facilidad, se hallará acaso en ella un peligrosísimo escollo para el poeta. Su rapidez misma, ¿no está indicando que es el verso octosílabo el más adecuado para expresar los grandes pensamientos filosóficos, las sentencias profundas y la sencillez y viveza de los afectos?"

En las composiciones de nuestro parnaso, como en las del ibérico, se emplea el asonante á partir del segundo pie, colocándolo siempre en los bordones pares desde el principio hasta el fin del poema. Es decir, pues, que cada verso asonantado va precedido de un verso libre, como acontece en este trozo de Calderón:

Si habla de flores, soy áspid;
Si de fieras, basilisco;
Si de pájaros, harpía;
Si de peces, cocodrilo;
Si de plantas, soy cicuta;
Si de árboles, soy espino;
Si de yerbas, las mortales;
Si de frutos, los nocivos;

Si de ganados, soy lobo;
Zizaña, si habla de trigos.

Las composiciones de rima imperfecta no deben ser nunca de mucha extensión, á menos de que las asonancias se varíen de cuando en cuando. De no hacerse así, resultan monótonas y cansan al oído, por mucha que sea su variedad rimial y por grande que sea su hermosura retórica.

¿Existen, en el romance, preceptos de excepción? Indudablemente; pero la naturaleza y la sonoridad del idioma los justifican. En los diptongos compuestos por las vocales fuertes *a, e, o,* y una de las vocales débiles *i, u,* la asonancia está determinada por las primeras, por las vocales de sonido más alto, como podéis ver en *rauda* y *ala,* en *aire* y *grave,* en *aliente* y *esplende,* ó en *duelo, riego, medio* y *cortejo.*

Leo en el *Tesoro del Parnaso Español:*

En la traición de Muley
Y en la libertad de Z*a*id*a,*
Si no derramé la vida
Fué culpa de mi desgr*a*ci*a.*

Leo en el mismo:

¿A dónde enseñan engaños?
Por merced que me lo d*i*g*as:*
Defenderéme del tiempo
Y de tí no tendré env*i*di*a.*

Leo en el mismo:

Años hace, rey Alfonso,
Que solo en vueso serv*i*ci*o,*
El arramble de tizona
Apenas lo he visto l*i*mpi*o.*

Leo en el mismo:

El agua por do navega,
Es la que mis ojos vierten;
Que aunque á mi fuego no basta,
Basta para que me anegue.

Leo en el mismo:

La francesa que esto oyó,
Sin que más razón aguarde,
Cerró la ventana y fuese
Rompiendo á voces los aires.

Leo en los *Romances y jácaras* de Quevedo:

Mi condición y mi vida
Es aquesta que pregono;
Muchachas, alto á casarse,
Que está de camino el novio.

Leo en el mismo:

La Méndez llegó chillando
Con trasudores de aceite,
Derramando por los hombros
El columpio de las liendres.

Leo en *El maestro de danzar* de Calderón:

Entré en mi casa y no hallé
Ya criada alguna en ella,
Qué cómplices de mi injuria,
Se valieron de mi ausencia.

Leo en *El mayor desengaño* de Tirso de Molina:

Estudiad de hoy más por ellas
A callar, que es ignorante

Quien antes de poseer
Alaba prendas de nadie.

Leo en la misma comedia de Tirso:

Pluguiera á Dios que sudara,
Y fuera señal segura
Que de la fiebre de amor
Declinaba ya la furia.

Y leo, por último, en *García del Castañar* de Francisco de Rojas:

Muera Blanca y muera yo:
Valor, corazón, y entremos
En una á quitar dos vidas;
En uno á pasar dos pechos;
En una á sacar dos almas;
En uno á cortar dos cuellos;
Si no me falta el valor,
Si no desmaya el aliento,
Y si no al alzar los brazos,
Entre la voz y el silencio,
La sangre falta á las venas
Y el corte le falta al hierro.

En los diptongos formados por las vocales débiles, la asonancia está siempre determinada por la vocal segunda, como en *viuda* y *culpa* ó como en *ruido* y *sencillo*. Del mismo modo es útil saber que, en el romance, la *i* y la *u* pueden sustituir á la *e* y la *o* dentro de las sílabas acentuadas ó en la sílaba última, como sucede con las voces *Cléo* y *Vénus* ó *Aquíles* y *Caríbdis*. Hallo en el *Romancero:*

No es de razón, dijo Alcino
Que entonces amaba á Floris,

Sacar al dios de su templo
Y deshonrarle en el monte.

Hallo en Lope de Vega:

En frente de la cabaña
De la divina Amar*i*l*i*s,
Pastora de tiernos años
Y de pensamientos l*i*bres.

Hallo en Quevedo:

Manzorro, cuyo apellido
Es del solar de la *e*qu*i*s,
Que metedor y pañal
De paces ha sido si*e*mpr*e*.

Hallo en Góngora:

Y le entregan cuando menos
Su beldad y un reino en l*o*t*e*,
Segunda envidia de Marte,
Primera dicha de Ad*o*n*i*s.

Y hallo, finalmente, en *La señora y la criada* de Calderón:

Recostada miraré
Si el aura que sopla al*e*gr*e*,
Si el cristal que suena blando,
Si el jardín que espira f*é*rt*i*l
Sueño infunden, que aunque es cierto
Que el que está dormido mu*e*r*e*,
En mí es al revés, que un triste
Sólo vive cuando du*e*rm*e*.

En iguales condiciones se encuentra la *u* como sustitutiva de la *o* en el romance, probándolo de sobra el siguiente ejemplo:

Sólo y triste, como un paria,
La selva recorre el *indio,*
Y en el viento de la selva
Flota el humo de su tr*i*b*u.*

O este otro que hallo en don Alejandro Magariños Cervantes:

Y á los golpes implacables,
De su segur bajo el f*i*l*o,*
El cuerpo se desmorona,
Sus alas pliega el esp*í*rit*u.*

Nuestros románticos se sirvieron con parquedad del romance octosílabo, lo que explica las deficiencias que se echan de ver en su infantil manera de asonantar. Del mismo modo que la función influye sobre el órgano, la práctica actúa sobre el gusto y sobre el oído. El romance no es de tan fácil manejo como algunos presumen, pues requiere una sabia combinación de cesuras, de verbos y de nombres en los pies de su rima varia y flexible, combinación de la que dimana el amable deleite que su armonía nos ocasiona. Cuando el poeta construye sus asonancias con series de verbos ó series de adjetivos, el poeta no sabe asonantar, como no conoce todo lo que el romance puede dar de sí cuando no varía sinfónicamente la rítmica acentuación de sus bordones. El sustantivo, el verbo y los vocablos calificantes deben escalonarse en las asonancias con sabio artificio, como deben utilizarse con artificio sabio los cortes tónicos y las múltiples maneras de acentuar que consiente la música del verso de ocho

pies ó medidas. Justo es añadir que las asonancias se emplean también en metros distintos del metro de ocho pies castellanos, — desde el de cuatro sílabas hasta el de catorce; — pero, como en ningún caso cambia la ley rimial de los asonantes, basta, para su estudio, el estudio del romance octosílabo y el del romance heroico, que han cultivado entre otros ingenios, ya por incidente ó ya por preferencia, las entonadas musas de Adolfo Berro, Juan C. Gómez, Alejandro Magariños Cervantes y nuestro Zorrilla de San Martín.

Utilizólo el primero en sus dos bien conocidas composiciones de carácter histórico, y utilizólo con grácil soltura, aunque sin mucho brillo, por avenirse la discreta beldad del romance con la melancólica índole de su inspiración, que entreabrió dulcemente, sin llegar á extenderlas, sus alas heridas. Sólo una muestra de romance nos dejó el segundo; pero esa muestra, tal vez por la misma razón de su brevedad, es de lo más melódico y expresivo que enebró la garganta del zorzal romántico en los sauceros bosques de nuestras costas. Juan Carlos Gómez nunca fué tan poeta y se mostró tan músico, nunca fué tan melodioso y nunca se mostró tan sincero, como al escribir las octosílabas asonancias de su *Ida y Vuelta*. En cuanto á don Alejandro Magariños Cervantes, el más ilustre de nuestros más ilustres cultores de la rima, se sirvió del romance en algunos de los cantos ó capítulos de su *Celiar*. Lo manejó hábilmente en aquella ocasión, como hábilmente lo manejó más tarde en sus composiciones del género descriptivo denominadas *Más allá* y *Sin piedra ni palo*. Digo hábilmente porque el romance se presta de un modo maravilloso para la narración histórica y para describir las hermosuras de la naturaleza, que es la gran musa y es la gran madre, la musa eterna y la madre inmortal. Y digo hábilmente porque dió

variedad y armonía á sus acentos y á sus asonancias, aun cuando no me explico la razón ni el por qué asonantara *iris* con *risco* en la primera de aquellas dos últimas composiciones, y *crimen* con *divinas* en el segundo de aquellos dos romances de justa fama. No puedo atribuir ese vicio á descuido ni puedo atribuir ese error á ignorancia, poniéndome en parrillas mi obstinación por descubrir los secretos motivos de aquel proceder del maestro de los maestros. Que descuido no fué lo dice bien claro el ser ésta la única licencia rimial que se halla en las composiciones de que me ocupo, y que no fué ignorancia me lo dice bien claro la retórica alcurnia de aquel incansable versificador. Atribuirlo á descuido fuera aceptar que el poeta careció de oído, lo que en parte es cierto; pero por deficiente que su oído fuera, no pudo serlo tanto, como no pudo ser tanta su ignorancia, en la que no creo, que imaginara que al romance le está permitido de vez en cuando, quebrar lo uniforme, lo imperioso y lo férreo de su cadencia armónica y rimial.

Era don Alejandro muy amigo de enumerar, lo que no siempre resulta un bien, y éralo más que por mero retoricismo, por el noble afán de darle sabores de pago á lo que escribía, poniendo á tributo las grandes excelencias de nuestra fauna y de nuestra flora. En su profundo amor por las locuciones nativas y los usos nuestros, fué muchas veces payador criollo más que poeta erudito, aunque de lo último lo acreditaran ciertas licencias, como *mientra* por *mientras, terrífica* por *terrorífica, forcejar* por *forcejear* y *vían* por *veían.* No siempre midió bien ni midió con arte, cayendo en el defecto de las sineresis, que no aceptaré nunca, como en este bordón:

Dormía el sueño de los justos,

que no es bordón ni cosa que lo valga, aunque por bordón nos lo dé y lo cuente nuestro Magariños. Si estas incorrecciones son de lamentar en aquel bravo adalid de la familia literaria de 1850, estas incorrecciones no disminuyen su justa nombradía, que voló sonorosa por las tierras de España y los pueblos de América. Núñez de Arce, aunque no hallaba que fuese mucho el valor intrínseco de *Palmas y ombúes,* halló que aquellos versos "eran valientes y generosos". Emilio Castelar y Cánovas del Castillo recordaban aun "con cariño y admiración" á nuestro poeta en 1885. José Martí, el orador y el mártir, el apóstol sublime de la estrella sola, decía entonces de aquellos volúmenes, en que se incendia en rimas el alma del pago, que "eran de los pocos libros vivos, altos y bien compuestos que salen ahora de manos de los que hacen versos en lengua de Castilla".

No es, por lo tanto, un mal deseo de recortar laureles lo que me induce á pararme en defectos de poca monta y de ningún valer. El que eso imaginara, no me conoce. Lo que persigo es que otros se eviten máculas, que no por ser de forma, dejan de ser visibles y vituperables. En cuanto á que el patriarca de nuestras letras fué un técnico docto y un numen gentil, dado á metáforas y bordaduras, lo sostienen á gritos los fragmentos que siguen de sus romances *Más allá* y *Sin piedra ni palo.*

Del primero:

Cuando en la postrer batalla
Vencidos los jefes indios,
Llegaban á las rompientes
Del Iguazú fugitivos,
Contemplaban silenciosos
El hervidor remolino

De la inmensa catarata,
Que se despeña en cien ríos
Con infernal cañoneo,
Más terrible que el mugido
De la tromba arrolladora
Que rauda cruza el Pacífico.

Y dice después:

Asoman ya los Iberos
Por los collados vecinos,
Y no matarles prometen
Si al fin se rinden cautivos.
Con desprecio los contemplan
Los nobles caciques indios,
Y sin que brote en sus labios
Una súplica, un gemido,
A sus canoas se lanzan;
Y en la catarata fijos
Los ojos, y en la corona
Que el iris forma en su disco,
De pie, arrogantes, cruzados
Los brazos, el cuello erguido,
Tragados por la vorágine,
Se les vé en tremendo círculo
Girar rápidos, y luego
Hundirse en el negro abismo.

Sin piedra ni palo tiene mayor importancia rimial y filosófica. Es un romance nuestro, un romance uruguayo, un romance en el que palpitan el amor al bien y el amor á nuestra magnificente naturaleza. El poeta nos narra la historia de un penado que logra fugarse de un fortín isleño. El criminal se refugia entre las vírgenes malezas de un camalote que boga por el río á impulsos del viento, y cuando

cree haberse librado de la justicia humana, se halla de pronto con la divina, con los dientes venenosos de un áspid que navega en el buque de ramos espineros y flores purpúreas.

Con el puñal en los dientes,
Las boleadoras al diestro
Cuadril atadas, el poncho
Á la cintura sujeto,
Y el *chiripá* de bayeta
Sobre la cabeza envuelto;
En girones la camisa
Destrozada por los recios
Pajonales de la costa,
Que ha recorrido de un trecho;
Los cabellos erizados,
De frio sudor cubierto,
Desencajado el semblante,
Los ojos atrás volviendo,
Llega á la márgen del rio,
Jadeante, azorado, trémulo,
Un asesino alevoso
Que ha escapado de su encierro,
Á las armas condenado
Por muertes, raptos é incendios.

Y sigue después, en el canto siguiente:

Con murmullo indefinible
Por el río mole inmensa
Velozmente resbalaba,
De enredaderas cubierta,
De flores silvestres, juncos,
Arboles, tupidas yerbas
Acuáticas y fibrosas
Raíces que en torno ondean.

Á intervalos confundidas,
Roncas, sordas, lastimeras,
De su seno parecía
Que extrañas voces salieran;
Y acobardadas, confusas,
Ora imitaban la queja
Del ciervo herido, los ayes
Del *ñacurutú en* su cueva,
Del *cimarrón* el aullido,
El himplar de la pantera,
El silbo de la serpiente.
El grito de la vulpeja,
El mugido de los toros,
De la tórtola la endecha,
O del jaguar el bramido.
Quizá todo ilusión era...
Acaso el rumor venía
Del monte ó cercana tierra.

En el último canto de su romance el poeta nos describe la aurora:

Entre celajes de nácar
Que borda rosada fimbria,
Y en ráfagas de oriámbar
Por el Oriente rutilan,
Sobre las aguas del Plata
Que soñoliento se agita,
Y se tiende en las riberas
Que enamoradas palpitan
Bajo la presión amante
De sus olas aun dormidas,
Y que despiertan al beso
De la playa estremecida;
Mientras en algas y juncos
Que rumorosos se inclinan,

Arranca y al viento esparce
Lágrimas de amor la brisa;
Por el abismo lanzada,
Enorme bola rojiza,
Surge el disco luminoso
Del astro - rey, como el Inca
Con el *llántu* de oro y grana
La frente imperial ceñida.

A la luz de ese sol, que es nuestro sol, los tripulantes de un buque europeo descubren el cadáver del criminal. El camalote, en que creyó que hallaba la impunidad y la salvación, le sirvió de cadalso y de sepulcro:

Como una estátua de bronce
Por el fuego ennegrecida;
Como esos restos humanos
Que el Uruguay petrifica:
Como viajero *apunado*
En las cúspides andinas,
Cuando el cierzo de los páramos
Le envuelve en su capa nívea:
Rígido, hinchado, verdoso
Por el veneno y la asfixia,
Fijos y abiertos los ojos,
Demacrada la faz lívida,
Allí el criminal estaba
De su propia audacia víctima,
Con expresión indecible
Rabia, miedo, angustia, ira
Revelando en sus crispados
Dedos y piernas torcidas,
Y el horror y los tormentos
De su espantosa agonía!

Crótalo horrible irisado
De azules y blancas listas,
Que á trechos cruzan brillantes
Manchas rojas y amarillas,
Desde los pies á la nuca
En espiral le envolvía,
Con triple nudo oprimiendo
Su garganta entumecida:
Y del reptil la cabeza
Como simbólico estigma,
Sobre la frente del mísero
Se destacaba, dormida.

Creo que basta lo que antecede para que se conozca la manera de asonantar de don Alejandro Magariños Cervantes. En cuanto á la filosofía de sus romances, que avalora su mucho sabor criollo, ella responde á la idea que el romanticismo se formó de la providencia, idea infantil y que es como el alma de las leyendas encantadoras de don José Zorrilla. La providencia mide nuestros pasos, juzga nuestras acciones é interviene en nuestros conflictos, distribuyendo dádivas ó vindictas según la moral de la multitud. La Virgen reemplazará, en la labor del torno, á la enamorada y crédula Margarita. Un juez citará como testigo de malas artes al Cristo de bronce de la toledana Vega, y el Cristo de bronce de la toledana Vega concurrirá obediente al absurdo mandato del juez Alarcón. Un criminal blasfema, se burla, se ríe de la justicia providencial, y la justicia providencial se encarna en un crótalo, muerde con furia y proporciona asuntos de romance al numen soñador de nuestro Magariños.

Citemos ahora, como ejemplo de romance, los trozos que siguen de una *Pastoral* de Víctor Pérez Petit:

Zagaleja triste y bella
que vas por el verde prado
sin flores en los cabellos,
sin cantares en los labios,
indiferente á los trinos
con que te brindan los pájaros,
al perfume que las rosas
disuelven como incensarios,
á las endechas que el viento
tañe entre los alambrados,
á las guijas del camino,
á las nubes del espacio,
á los rumores del río,
al pacer de los ganados
y á la risa con que el sol
viste los trigos del campo; —
zagaleja triste y bella,
la de macilento paso,
de ojos negros y dolientes,
de gestos lentos y vagos,
¿qué tienes, dí, que á la vega
siempre vienes al ocaso
para escuchar de la fuente
el melancólico llanto?

Hace un año, zagaleja,
que al cruzar estos collados
y al acercarme á la fuente
oculta entre los chaparros,
ví una pareja de amantes,
las manos entre las manos,
trocarse los juramentos
de un amor sereno y casto:
él, garrido, noble y bueno,
ensoñador y galano;

ella, apuesta y pizpireta,
con su mantón encarnado;
y al saludarles amigo,
mientras seguía mi paso,
envidiándoles la dicha
que palpitaba en sus labios,
no recogí la respuesta
porque embebecidos tanto
en su mutua idolatría
ni advirtieron al extraño,
ni oyeron sus "buenas tardes",
ni su marcha lamentaron,
que ellos solos existían
sobre la gloria del campo.

Y el poeta sigue poco después:

Hoy he vuelto, zagaleja,
hoy he vuelto al olvidado
rincón donde dos pastores
eterno amor se juraron
bajo la gloria del cielo
y entrelazadas las manos:
hoy he vuelto á ver la fuente
oculta entre los chaparros
á cuya vera dos almas
se dijeron muy despacio
las palabras siempre buenas
que son un ruego y un canto:
hoy he vuelto á ver los nidos
llenos de alas y arrumacos:
hoy he vuelto á ver las rosas
fragantes como incensarios:
hoy he vuelto á ver las guijas,
los perezosos ganados
y la risa con que el sol

viste los trigos del campo; —
mas no he visto al pastorcillo
garrido, bueno y galano
que requería de amores
á un mantoncito encarnado.

Y el poeta finaliza así su hermosa *Pastoral:*

Zagaleja triste y bella
que vas por el verde prado
sin flores en los cabellos,
sin cantares en los labios,
¿qué tienes, dí, que á la vega
siempre vienes al ocaso
para escuchar de la fuente
el melancólico llanto?

Como ya dije todos los metros, desde el de cuatro hasta el de catorce sílabas, pueden asonarse sin dificultad, ya de un modo uniforme ó ya combinándose caprichosamente.

De cuatro sílabas:

En lo verde
De los sáuces
Tiembla un nido
De zorzales.

De seis sílabas:

—¡Quién volar pudiese! —
Mirando á las garzas
Murmura en los trigos
La negra cigarra.

Léase, ahora, como muestra de siete y cinco la conocida y admirable copla popular:

El amor que te tengo
Parece sombra,

Cuanto más alejado
Más cuerpo *toma*;
La ausencia es *aire*
Que apaga el fuego chico
Y enciende el *grande*.

Don Alejandro Magariños Cervantes nos dará el modelo del de ocho sílabas:

Negra obscuridad enluta
El horizonte *sombrío*;
El viento de la esperanza
No hincha ya el flotante *lino*
Del bajel, que en la onda muerta
Inmóvil yace *tendido*,
Como cadáver que arrastra,
La marea en lento *giro*!

Citemos otro trozo de Magariños:

La noche era oscura, horrible,
Bramaba furioso el viento,
Y el Uruguay sacudía
Su cabellera de ébano,
Orlada de espuma blanca
Como la flor del almendro,
En guirnaldas que flotaban
Sobre montañas de acero.

Ese mismo romance, el de ocho medidas ó pies, sirvió no poco á nuestros dramaturgos como Pedro Bermúdez y Eduardo Gordon, sirviendo también á nuestros humoristas como Figueroa, Acha, Wáshington P. Bermúdez y Ricardo Sánchez. Víctor Arreguine ha escrito en romance algunas composiciones históricas, y Zorrilla de San Martín, después de haber usado del romance octosílabo en *El ángel de los cha-*

rrúas, se inclinó al heroico de pie quebrado, al de once y de siete, en los cantos primorosos y eternos de su *Tabaré.* Tiene además Zorrilla, en ***Notas de un himno,*** una composición que se nombra poco y que á mí place por su melodía, por su tristeza, por la novedad de su becquerianismo y de la que entresaco las siguientes estrofas asonantadas:

Despiertan ya las hojas, de los rayos
Al calor de las nítidas ternezas,
Y al roce de sus besos luminosos
Sonríen de placer y de amor tiemblan.

Y comienza en el bosque solitario
De las hojas el cándido poema,
Que flota entre sonrisas y rumores
Y aspira luz y se sumerge en ella.

La tierna juventud, hija del bosque,
Á sus ensueños y á su amor se entrega:
¡Pobres hojas, amad; es vuestra historia!
¡De la vida gozad la primavera!

¡Cómo á los rayos sus amores dicen!
¡Cómo inocentes sus designios cuentan!
¡Cómo sueñan en brazos de la dicha,
Transcurrir entre luz la vida entera!

Mas, su ruta tranquila hacia el ocaso
La madre luna silenciosa lleva,
Y los rayos miedosos á su seno
Uno á uno ligeros se repliegan.

¡No os vayáis, por piedad! claman las hojas;
¡No nos dejéis tan solas en la tierra!
Es en vano; entre lágrimas amargas,
El postrer beso de la luz resuena.

Los viejos troncos á su sueño vuelven
En sosegada paz y calma quieta;
Las hojas tiemblan al mirar al frío.
Que al verlas solas con furor se acerca.

Llega por fin, á sus dominios torna,
Y su derrota con las ramas venga;
Las sacude y despoja de sus hojas,
Que gimiendo espirantes se revuelcan.

No hay piedad; nadie escucha sus lamentos,
La luz ingrata en otros bosques juega,
Y el cadáver envuelve de las hojas,
La mortaja fatal de las tinieblas.

¡Pobrecillas! Los troncos ya dormidos
Nada en su abono por piedad alegan;
Y las dejan morir una tras otra,
Y sus ensueños y su amor con ellas.

Llega la aurora, y el cadáver frío
De las que fueron hojas, sólo encuentra,
Y bañadas en lágrimas amargas
Á las que vivas en el árbol quedan;

Porque ven el destino de su vida
Al ver rodar sus compañeras muertas,
Que ni tumba tranquila hallarán nunca
Donde dormir el sueño de la tierra.

El doctor Joaquín de Salterain, en sus *Intimidades,* nos ofrece un romance en que se combinan los versos decasílabos con los de seis sílabas. El poeta nos dice que, pensando en la juventud, delira con los gozos de la primavera, con la estación de los amores tiernos y los cálices verdes.

Me transporto á lo lejos, volando
Con alas de niño,
Por florestas y lagos azules
Bordados con lirios.

Las magnolias de senos desnudos,
Marmóreos y nítidos,
Balancean efluvios de aromas
Y tiernos suspiros.

Argonauta, en su lecho de plumas
Caliente y mullido,
Allá surca las ondas airoso
El cisne lascivo.

Y de nuevo á lo lejos me lanzo
Subiendo á los nidos,
Como sube á los labios el beso,
El beso de un himno,

Para ver los palacios aéreos,
Con ramas tejidos,
Habitados por flores aladas
Y arrullos de trinos.

Todos los metros, uniformes ó combinados con habilidad, pueden vivir la vida del romance. El romance no rehuye ningún asunto, el romance no desdeña ningún ritmo, el romance es á modo de guitarra que ríe y que llora según sea el estado del espíritu del payador. Es, en la reja, una copla de amores; es, en la trilla, un himno al trabajo; es, en las fiestas públicas, como vino que embriaga, y es, en los campamentos, un llamado al coraje, un toque de clarín, una oración rezada á la gloria!

Digamos, en fin, que los romances históricos se llaman también *romances de gesta,* y que se da el nombre de *romancillos* ó *romances cortos* á los romances de menos de ocho sílabas, como se da el nombre de *romance heroico* ó *romance real* al que se escribe y zurce con bordones ó pies endecasílabos. Agreguemos que su título de romances ya delata el carácter plebeyo y ya descubre la plebeya alcurnia de estas composiciones, pues así siempre se denominaron todos y cada uno de los idiomas que de la baja latinidad extrajo la Edad Media. Es, pues, casi seguro que nacidos del bable, como quiere Durán, y calcados sobre el modo de hacer de las musas latino-eclesiásticas, como nos afirma Amador de los Ríos, los romances nada le deben al arábigo ingenio, estando en la verdad cuando así lo aseguran Revilla y Fitzmaurice, cuya opinión contrasta con la opinión de José Antonio Conde y del duque de Rivas. Dos causas se oponen á lo afirmado por estos últimos, como Ticknor nos dice, pues no hallaréis el menor rastro de imitación ni aun en los más antiguos romances españoles, ni hallaréis ninguna composición arábiga que pueda presentarse como modelo del romance hispano, — "siendo por lo tanto necesario calificarlos de originales, puesto que encierran en sí mismos pruebas evidentes de que son españoles de nacimiento é índole, aunque retratando siempre las vicisitudes del suelo en que nacieron y se arraigaron." — En cuanto al verso octosílabo, en que se componen por lo común, es tan sencilla su estructura métrica, que debió presentarse naturalmente no bien el pueblo sintió la necesidad de hacer poesía, y en cuanto al asonante, dentro del octosílabo, ninguno ignora ya que se halla de continuo y persistente modo en la conversación vulgar y en la prosa castellana, como

nos dice el mismo Ticknor, repitiendo lo que mucho antes sostuvo Sarmiento y probó Sepúlveda. Y Ticknor agrega: — "Si á lo expuesto añadimos la especie de canturia nacional en que se han recitado ó más bien entonado los romances hasta nuestros días, y los bailes nacionales que en lo antiguo los acompañaban, nos convenceremos de que no sólo la forma del romance es enteramente nativa y nacional como el asonante, que es su primer rasgo característico, sino que es también más acomodada á su objeto y más fácil en la práctica que la que han alcanzado todas las poesías populares de los tiempos antiguos y remotos." La poesía popular española y americana comprueba todo lo que antecede. Romanceros son nuestros payadores, y romanceros son los eruditos que les han imitado. El romance no tiene más rival que la décima, no siempre bien aconsonantada, en los cantos campesinos de mi país, siendo décimas ó romances lo que acompaña con sus rasgueos la guitarra criolla en la orilla de los arroyos ó en el declive de las alturas. Es verdad que para exteriorizar sus estados de conciencia, como nos ha dicho don Joaquín Costa, la musa popular se sirve también de los cuatro pies rítmicos de las coplas vulgares ó de los pies quebrados de la seguidilla, como en las milongas y aun en los cielitos; pero ello no impide que el romance y la décima sean las formas más habituales del numen campero, que da á la décima y al romance, mejor que al cantar, los tonos épicos, elegíacos y satíricos que reclaman sus diferentes y múltiples estados de alma. Hidalgo, Hernández, Ascasubi, Del Campo, Lussich y Julio Figueroa utilizan el romance del mismo modo que Regules utiliza la décima, teniendo las consonancias del uno y las asonancias de los otros algo del tono y de la filosofía de la copla popular, porque en

su substancia, sino en su estructura, se parecen siempre los poetas anónimos de todas las patrias y de todas las épocas, como siempre se parecen espiritualmente, en todas las patrias y en todas las épocas, los poetas eruditos que tienen por modelo á la canción anónima, á la copla callejera y vulgar. Beranger siente lo mismo que Moore, y Moore siente lo mismo que Ascasubi, porque Beranger en sus canciones, Moore en sus melodías y Ascasubi en sus versos asonantados, son un pueblo que canta ideales y penas, siendo los ideales y las penas de nuestros gauchos, en el fondo del fondo, los mismos ideales perseguidos por el campesino galo y las mismas penas sufridas por el campesino irlandés. Este carácter popular de las octosílabas asonancias, esta su adaptación al modo de sentir y soñar de la multitud, constituyen la excelencia y el prestigio de los romances tan dulces al pago, tan amorosos de nuestra naturaleza, tan envanecidos de nuestras glorias, y que suenan á modo de cuchillos en las payadas, como suenan á modo de elegías y á modo de yambos en los trances crueles de la guerra civil. ¡Honor al romance, que por ser de la raza y por ser del idioma, tiene deberes y derechos de ciudadanía sobre todos los tréboles y bajo todas las nubes de América!

II

Ya hemos dicho que la consonancia no es sino una relación de igualdad entre dos sonidos. Son consonantes las palabras que tienen idénticas la vocal acentuada y todas las letras que siguen á esa vocal tónica. La única licencia que se permite, y aun no por todos, es la que equipara la *b* con la *v;* pero en ningún caso

puede admitirse que se confundan la *s* con la *z* ó la *y* con la *ll*, como han solido hacerlo algunos de nuestros rimadores de menor cuantía. Nuestros vicios de pronunciación no influyen ni pueden influir en las leyes rítmicas, y no conseguirán hacer que admitamos como consonantes términos ó voces que no pueden ni deben serlo dada la índole de sus silábicas sonoridades. Y esto de las letras no es ciertamente cosa de desdeñar, pues de su feliz elección y consorcio se origina el encanto melódico de los bordones y aun de las estrofas. Eduardo de la Barra nos dice, tal vez con acierto, que el sonido de la letra *a* es claro y musical, como el sonido de la letra *e* es opaco y es incaracterístico, como el sonido de la letra *i* es agudo y veloz, como el sonido de la letra *o* es lleno y robusto, y como el sonido de la letra *u* es penetrante y clarinero á semejanza del de la *i*. Sin embargo, y el mismo de la Barra lo reconoce, la variedad y la distribución de las vocales no deben ser hijas del artificio, sino espontáneo fruto de la inspiración, que acierta por instinto y sin necesidad de saber que las consonantes de sonido fuerte, combinadas con las vocales de fuerte sonido, tienen que producir acordes sinfónicos del mismo carácter y de la misma tonalidad.

Ya hemos dicho que las consonancias pueden ser agudas, como *amor* y *dolor;* ó graves, como *huerta* y *muerta;* ó esdrújulas, como *bético* y *sintético*. Las consonancias agudas, si se presentan solas, no deben prodigarse y son antiestéticas, como no deben prodigarse, por ser antiestéticas, las esdrújulas si no están combinadas con otros sonidos, debiendo rehuirse las consonancias breves en exceso fáciles, como *aba, ía, ado, ada, ido, ida, oso, osa* y *ente*. Del mismo modo no deben emplearse más de dos consonancias seguidas en una estrofa de índole ó música

regular, salvo en los casos de onomatopeya, como no deben, ni aun por excepción, mezclarse las asonancias con las consonancias en ninguna estrofa por irregular que la estrofa sea, tratando siempre de que se concilien la importancia idealógica y el sonido sinfónico de las últimas voces ó palabras del verso. El final ó cadencia de los bordones, por ser la parte más sensible al oído, pide especial cuidado, siendo conveniente que las palabras más llenas y sonoras se coloquen al fin del bordón ó pie, como es conveniente que todas las palabras del verso se adapten á su idea y á su sentir por la particular expresión de su arrullo ó de su armonía, empleándose las voces en que predominan las sílabas átonas para expresar los movimientos graves, y empleándose las voces de acento agudo para expresar los movimientos vivos ó apasionados, ya se verifiquen esos movimientos en el mundo de la naturaleza física ó ya se verifiquen en el mundo de la naturaleza espiritual. Como Camus estatuye perfectamente las medidas lentas y las palabras largas, — el verso de once con dos acentos y sin monosílabos, — se avienen bien con los asuntos tristes y melancólicos, como los números vivos y animados, — el romancillo de siete sílabas ó la octavilla de menos de ocho, — se avienen bien con las sensaciones de índole gozosa y carácter fugaz. Es indudable, como dice Camus, que no existe ningún género de semejanza entre el sonido y el sentido del pie, desde que las sílabas breves ó largas, sin acento ó con él, no tienen semejanza natural y visible con ningún impulso, deseo ó pasión; pero es indudable, del mismo modo, que la coordinación de las sílabas puede semejarse por correspondencia al sentir del verso, desde que la coordinación de las sílabas y las

voces, por un fenómeno imaginativo, evoca y retrata, con sus arrullos ó sonoridades, una serie de ideas antes que otra serie de ideas en virtud del fantástico, del sugestivo, del imperioso é irresistible poder de la música. Agreguemos, para finalizar con las consonancias, que el diptongo, en que una vocal fuerte precede á una débil, no aconsonanta sino con otro diptongo de la misma clase, y que cuando la vocal fuerte es la última del diptongo, es sólo esa vocal la que determina la consonancia. Agreguemos, también, que lo más conveniente y lo más común es encadenar, con variedad docta, los vocablos graves, agudos y esdrújulos en las estancias ó en las endechas, transcribiendo para aclarar lo dicho sobre los diptongos y las acentuaciones, algunos pies silábicos de los *Versos Festivos* de Ricardo Sánchez:

Próximo, Alfonso, á *partir*
Para muy lejanas *playas,*
No permito que te *vayas*
Sin unas frases *oir,*
Ya que es nuestro mal *endémico*
Tirar, con buena *intención,*
A cualquier santo *varón*
Con un discurso *académico.*

Escogí estos versos porque en ellos se encuentran combinadas las tres acentuaciones, y también escogí estos versos para hacer notar lo inarmónico que resulta el uso de voces asonantadas al principio ó en mitad de los pies aconsonantados, como *lejanas* y *playas* ó *próximo* y *Alfonso*. Estos descuidos, aunque de poca monta, son de sentirse, porque acusan de indolente al poeta, que pudo evitarlos con facilidad

suma. Modifiquemos los dos primeros versos de estas redondillas, para probar la verdad de lo que decimos:

Cercano, Alfonso, á *partir*
Para muy remotas *playas,*
No permito que te *vayas*
Sin unas frases oir,
Ya que es nuestro mal *endémico*
Tirar, con buena *intención,*
Á cualquier santo *varón*
Con un discurso *académico.*

A pesar del arreglo, el primer verso aun resulta inarmónico. Su inconveniente radica en las sinalefas á que dan lugar la estructura y la colocación del segundo de sus vocablos. ¿Es esto un reproche? De ningún modo. No pueden exigírsele á la musa festiva, y mucho menos á la musa festiva de carácter íntimo, las pulcritudes que deben exigírseles á los otros géneros ó especies de dicción poética. Ese descuido, por otra parte, es un descuido en que han incurrido y en que incurrirán todos los que han escrito ó escriban en verso, por grandes que sean su corrección y su saber sinfónico. Lo único que se deduce del ejemplo citado es la conveniencia de evitar el uso de voces asonantes al principio ó en medio de los bordones aconsonantados, convirtiéndose el descuido en error — cuando las voces á que me refiero asonantan ó riman imperfectamente con las consonancias que les preceden y que les siguen en las estrofas y fragmentos de silva, como acontece con estos tres versos de Juan Zorrilla de San Martín:

¡No más dolor; el corazón *sediento*
Tras los recuerdos de dolor y *duelo*
Para apagar su sed busca *consuelo!*

Léase este otro trozo del mismo autor:

¿Viste una madre contemplar *callada*
Una cuna *vacía*
Y una lágrima diáfana, *abrasada*
Temblorosa brillar en su *pestaña,*
Que un algo vago, misterioso, *entraña*
Reflejado en su lánguida *pupila?*

Dice Roque Barcia, pecando por exceso de adustez ó acritud: — "Hoy, ningún versificador que merezca tal nombre se permite en una estrofa consonantes que sean asonantes de la estrofa anterior, porque así, en virtud de razones justísimas, se ha erigido en un sistema modernamente entre la gente del oficio." — Si esas asonancias son feas y artiarmónicas en todos los casos, más feas y antiarmónicas resultan aún cuando asuenan con los consonantes de la estrofa regular en que están enclavadas, como veréis en estos tercetos deficientísimos de don Bernardo Prudencio Berro:

Encima de aquel pico al aire alzados,
Los colosales miembros, un *gigante*
Semeja el Genio, rey de los collados.
En aquella otra punta — que *distante*
Sale á un lado, un anciano *venerable*
Tiende su larga barba hacia *adelante.*
Á otra parte un castillo *inexpugnable;*
Á otra miro soberbios torreones;
Á otra ruinas de fábrica *espantable.*

No insistiremos sobre esas niñerías. Con lo dicho nos basta. Ellas, por lo menos, sirven para educar y pulir el oído. Poco ganará el poeta que con desdén las mire, adquiriendo el poeta que las considere fama de gusto y de corrección. No hay arte sin trabas, no

hay arte sin reglas, no hay arte sin técnicos y despóticos estatutos. El versificador debe saber su oficio, como deben saber su oficio el zapatero y el albañil. Por eso detúveme en tan nimias nonadas, pasando ya á la cita de términos diptongados que nos ofrece la musa donairosa y traviesa de Ricardo Sánchez.

Los casos más comunes son los casos de diptongo en que una vocal débil precede á una fuerte:

Hay un musgo en aquel su*élo*
Que es á veces color gu*álda,*
Y otras de un verde esmer*álda*
Suave como el tercio*pélo.*

Otro:

Como una y una son *dós*
Quedé absorto, desde lu*égo,*
Ni más ni menos que el *ciégo*
A quien vista le dá Di*ós.*

Y otro:

Que entre las últimas modas
De locomoción ó tr*én,*
El auto supere á todas,
Está bi*én;*
Pero que varios tron*éras*
Con un chauffeur criminal
Maten gente, como fi*éras,*
Está mal.

En todos estos casos la consonancia está determinada por la vocal fuerte ó última del diptongo, siendo también la última vocal la que determina la consonancia cuando el diptongo está compuesto ó constituído

por dos vocales débiles. En cambio, cuando en un diptongo la vocal fuerte precede á la débil, el término diptongado sólo aconsonanta con otra voz ó término de la misma naturaleza, pareciéndome inútil repetir que las vocales fuertes jamás forman diptongos propiamente dichos. Y lo mismo que acontece en los versos octosílabos aconsonantados, acontece con los bordones aconsonantados de más ó menos medidas silábicas, entre los cuales no hay ninguno que supere al de once pies métricos ni como música ni como elasticidad, pareciéndonos oportuno indicar de nuevo, volviendo á la armonía del bordón de once sílabas de forma regular ó común, que el acento en la quinta resulta antisonoro, como es antisonoro el acento en la séptima, por la mucha proximidad de estos acentos inoportunos á los acentos típicos ó diferenciales, siendo en cambio admisibles y muy de ley todos los que concurran á que resalten los acentos tónicos ó característicos de la sílaba sexta ó de las sílabas cuarta y octava. Repitamos también, para que no se olvide, que en los versos dobles ó hemistiquiados la pausa cesural fija el ritmo y da robustez á la acentuación, especialmente cuando los decasílabos son cantables ó anapésticos en su cadencia, como ocurre en todos los bordones de la canción patria, de la canción sacratísima de Figueroa:

Libertád, — libertád adoráda
3 6 9
Mucho cuéstas — tesóro sin pár;
3 6 9
Pero válen — tus góces divínos
3 6 9
Esa sángre — que riéga tu altar.
3 6 9

Ved la estrofa siguiente:

Orientáles — mirád la bandéra
3 6 9
De heroísmo — fulgénte crisol;
3 6 9
Nuestras lánzas — defiénden su brillo,
3 6 9
Nadie insúlte — la imágen del sol.
3 6 9

Hay en los bordones de la canción eterna, de la canción amada, de la canción bendita, una doble pausa. Es la primera regidora, fuerte, y es la segunda de menos vigor, estando formada la cláusula cesural primera por cuatro sílabas y teniendo tres sílabas las otras dos cláusulas ó fracciones cesurales.

Al estruéndo — que en tórno — resuéna
3 6 9
De Atahuálpa — la túmba — se abrió,
3 6 9
Y batiéndo — sañúdo — las pálmas
3 6 9
Su esqueléto — ¡ Vengánza ! — gritó.
3 6 9

Seguid leyendo aún:

Los patriótas — al éco — grandióso
3 6 9
Se electrízan — en fuégo — marcial,
3 6 9
Y en su enséña — mas vívo — relúmbra
3 6 9
De los Íncas — el sól in - mortál.
3 6 9

El mismo papel, la misma misión ejerce la cesura media ó pausa cesural del alejandrino, como podréis

ver con facilidad suma releyendo estas medidas populares y acompasadas de Juan Carlos Gómez:

La mano de Dios mismo — te colocó en las leyes
Dictadas en la cumbre — del alto Sinaí;
Mas cuando en vez de jueces — el pueblo pidió reyes,
En vano yo te busco, — tú ya no estás allí.
De Marathon los llanos, — los campos de Platea
Te vieron esplendente — las filas recorrer;
La Grecia se alzó tanto — durante la pelea
Que el peso de su nombre — no pudo sostener.

No me entretendré en demostrar que en los versos alejandrinos existen casi siempre otras pausas que no destruyen, y más bien afirman, la pausa media ó central del bordón. Lo que quiero decir es que todos los ritmos, todos los cortes, todas las cesuras caben en los versos aconsonantados, cuya ley musical y silábica en nada difiere de la ley musical y silábica de los bordones asonantados, si se exceptúan los acentos tónicos y las diferencias en los finales especialísimos de cada uno de estos dos modos de decir poético. Agregaré también que delata deficiencias de oído el versificador que coloca entre dos estancias con finales no agudos, una estancia con finales de agudo compás ó acentuación, ocurriendo lo mismo en el caso contrario, ó sea cuando el versificador encierra una estancia de consonancias graves entre dos estancias de rimas agudas ó acentuadas en su última sílaba. Leed estos versos de Salterain:

Desnudo el pecho, el gladiador valiente,
Desciende al llano á combatir sin *guía,*
¿Qué importa la derrota si se siente
Capaz de domeñar la *tiranía?*

Así de la falanje comunera
La libertad nació con *Villalár,*
Y envuelto en el girón de su bandera
Así cayó Gravina en *Trafalgar.*

¡A la patria volver, cuando inflamada
La libertad al despotismo *irríta,*
Y esgrime la cuchilla desatada
La raza de Satán, raza *maldíta!*

Estos defectos, sin mayor valía, no por eso dejan de ser defectos. El oído, acostumbrado á un *tono,* protesta contra el salto que se le obliga á dar. Y no es deficiencia de sensación, ni incultura de oído, ni retórica pequeñez, la rebeldía que la técnica opone á estas libertades. El gusto en este, como en todos los casos, sigue y responde á una ley de la música, que es también una ley de la poesía. Esa ley es la ley de las tonalidades. Todo motivo obedece á un *tono.* El *tono,* en música, es la escala que se adapta para una composición ó parte de ella, distinguiéndose con el nombre de su nota fundamental. El *si bemol* es la nota fundamental ó tónica en el *andante voluptuoso* del *Loreley,* como el *do natural* es la nota fundamental ó tónica en la *romanza* del acto último de *Mignon.* En poesía existe una doble tonalidad: la silábica ó de bordón, y la rimial ó de estrofa. Ya nos hemos ocupado de la primera en otro capítulo, tratando aquí sólo y exclusivamente de la segunda. El *tono* rimial, nace de la naturaleza *grave* ó *aguda* de las consonancias fundamentales, estando estas determinadas por la *última sílaba* del segundo bordón en las cuartetas ó por la *última sílaba* del cuarto de sus métricos pies en las octavas de corte italiano. El *tono,* que señala el motivo, es *agudo* en estos dos casos poéticos, como

es *grave,* en cambio, en el cuarteto y en la octava real, cuyas consonancias son ó deben ser *llanas* para ser melódicas. Si, de pronto y por accidente, se cambia lo *agudo* en *grave* ó lo *grave* en *agudo,* el *tono* se modifica y el *motivo* se altera, dando ocasión á que el oído sufra y á que el arabesco musical contraríe su acentuación tónica, su ley regular, el sello de su tipo, lo determinante y acertado de su armonía. Las cuestiones de técnica no son cuestiones de capricho ni de arbitrariedad, puesto que dimanan de principios lógicos y leyes científicas, basándose en la naturaleza de los sonidos que combinamos y en la naturaleza de las combinaciones que producimos. Leed una página de las engendradas por el siempre inspirado numen de Boito. Leed una de aquellas páginas en que la música y el verso, escritos por ese potente numen, tienden á revivir una sola impresión con la nota y con el lenguaje, con el sonido sinfónico y el sonido poético, y pronto, muy pronto os convenceréis de que las cuestiones de técnica silábica y rimial son algo más que simples y vulgares cuestiones de retórica, transformando, si sois sinceros, vuestras ideas acerca de la importancia y de la utilidad de estas niñerías. El verso es música no sólo en el combinado de sus bordones, sino también en el combinado de sus estrofas, y no será jamás un verdadero versificador el que olvide que la lira, — es decir, un instrumento músico de sones regulares, — es el símbolo y el arma de Apolo. Dedúcese de esto que algo de bueno enseñan, siendo vanidosa ignorancia mirarlas con desvío, las obras de Blair, de Hermosilla, de Sánchez, de Cortejón, de Coll y Vehí ó del ilustre Milá y Fontanals.

Es claro que sólo al que asó la manteca podría antojársele que uno de estos defectos, ó la repetición

de uno de estos defectos, es suficiente para negar á un numen sus cualidades de acorde ó fantasía. Un verso mal forjado, una estrofa desentonada, un ripio incidental ó un traspiés de rima, muy poco valen y nada pueden en el mosaico de una composición ó en el conjunto de un largo poema. Si señalo estas máculas, casi imperceptibles, es porque á ello me obliga el carácter técnico de los capítulos que trazando voy, y en que tal vez hallen alguna utilidad los levitas del templo del decir armonioso. Y si insisto en ello con obstinación es porque con frecuencia se suele afirmar que la estética y la retórica para nada sirven, dándose á entender que el ingenio nace armado con todas sus armas de conquistador, como según los griegos nació Minerva, con casco y con lanza, de la frente olímpica ó del olímpico muslo de Júpiter. Yo no puedo opinar así y miro con tristeza á los que así opinan, sacrificando por orgullo ó molicie sus relevantes dotes, pues pertenezco al número de los que han leído á Horacio y á Boileau, sin que hasta ahora tenga nada que reprocharles á Boileau y á Horacio. Tengo, más bien, no pocas enseñanzas que agradecerles. Horacio me dijo, entre otras muchas cosas, que el poeta no sobresale ni sobrevive sino cuando aplica su laúd y su ingenio á los asuntos que mejor se avienen con la natural índole de su numen.

Qui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidos ordo.

Horacio me dijo, del mismo modo, que es tarea inútil empeñarse en sostener y difundir voces extrañas y vocablos nuevos, cuando el uso rehuye su divulgación, porque el uso es el tribunal supremo, el tribunal de alzada del lenguaje.

Quæ nunc sunt in honore, vocabula, si volet usus,
Quem penes arbitrum est et jus et norma loquendi.

Horacio fué, también, el que me dijo que el numen sincero, el numen que llora con lágrimas reales y el numen que ríe con risa franca, es el único numen que nos hipnotiza y es el único numen que nos sugestiona, transmitiéndonos sus modos de pensar y haciendo que penetren en nuestro espíritu sus modos de sentir.

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primúm ibsi tibi.

Y fué Horacio, en fin, el que me dijo que esa sinceridad se halla en el fondo de la humana naturaleza, que no es sino la lira en que la sensación imprime y canta sus musicales himnos.

Format enim natura priús nos intus and omnem
Fortunarum habitum.

Boileau no enseña menos que Horacio. Boileau nos dice que no se debe sacrificar la idea á la música, el pensamiento al son.

La rime est une esclave et ne doit qu'obeir.

Boileau nos dice que todo verso debe contener una idea:

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

Boileau nos dice que el más constante de nuestros estudios debe ser el estudio de la naturaleza, único libro á cuya lectura no debemos renunciar jamás.

Que la nature donc soit votre étude unique.

Boileau nos dice que el arte hermosea y purifica lo natural, lo físico, el mundo corpóreo:

Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Boileau protesta contra el verso antirítmico, mirando adustamente al verso insonoro, al verso trabajado con dificultad:

Maudit soit l'auteur dur dont l'âpre et rude verve
Son cerveau tenaillant rima malgré Minerve.

Boileau dirá al poeta que no olvide la lima ni desdeñe el poder de la perseverancia:

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.

Boileau os predicará que las bajezas del corazón perjudican al verso, por cantante que sea y bien hecho que esté:

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.

Boileau os educará en el arte de escribir con desinterés noble y sin groseros apetitos de lucro:

Travaillez pour la gloire et qu'un sordide gain
Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.

Y Boileau, en fin, concentrará maravillosamente todas las máximas de la moral artística en estos versos inolvidables:

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces,
Sont recherchés du peuple, et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours á l'oreille également heureux;
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,

Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure:
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux, et va saisir le cœur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste;
Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.

Podrá respondérseme, y no se me oculta, que mucho de esto nos lo enseñan también la experiencia y la práctica. Perfectamente; pero ¿por qué esperar á que éstas nos instruyan, después de algunos golpes y algunas caídas, cuando podemos aprender lo mismo, sin machucones y amoratamientos, con hojear á Horacio y leer á Boileau? Esto es tan claro que sólo pueden discutirlo y ponerlo en pleito el orgullo insano y la pereza odiosa, deduciéndose de la claridad de lo que antecede que el poeta necesita conocer los preceptos de su arte, de su oficio, de su profesión, como necesitan conocer los preceptos de su arte, de su oficio, de su profesión, el mecánico, el médico, el militar y el jurisconsulto. Estas niñerías, estas ridiculeces, estas nonadas de ritmo y de rima de que antes hablé, son preceptos de arte, del mismo modo que son preceptos de arte mucho de lo que dicen Horacio y Boileau.

Nuestros románticos, en su profundo desdén por la forma, poco se preocupaban de lo que antecede. Sólo en el ocaso de su reyecía, se dieron cuenta de que la perfección de la forma algo significaba, aunque valiese menos que la corrección del sentir y el pensar. En tanto que el romanticismo europeo jugó con los ritmos y amplió su lenguaje, nuestro romanticismo se redujo á cantar sus endechas sobre los más comunes moldes del decir rimado, y poco del lenguaje

poético se le alcanzó, gracias á la prensa política y gracias al vocabulario profesional de los cultores de lo romancesco. El romanticismo europeo admitía que todas las voces del decir común son voces poéticas; pero, al engarzarlas artísticamente en el joyel del verso, las limpió de las rustiqueces de su humilde alcurnia por la virtud del son penetrante y musicalísimo. Nuestro romanticismo tomó las voces sin tratar, al mezclarlas en el mosaico métrico, de poner de relieve á las de más valor por su sonoridad ó su fuerza ideológica, porque consideró que no eran sino clásicas niñerías las cuestiones que con la técnica retórica se relacionaban. No supo que las leyes regidoras del pensamiento y los modos de mover la pasión, son las mismas leyes y los mismos modos para el poeta y para el retórico, como ya decía y enseñaba Aristóteles. Así hasta en sus númenes de mayor ciencia y mayor amplitud, hasta en los pontífices sumos de nuestros trovadores de la mitad del siglo pasado, la música es escasa, poco variables los combinados métricos, pobre el vocabulario y no muy refulgente el decir metafórico, debiéndose á la pobreza del vocabulario y á la escasez de la orquestación el que nuestros románticos no comprendiesen que cada género lírico requiere un modo especial de decir, como cada género oratorio requiere un modo de decir especial, cosa que ya sabía y enseñaba Aristóteles. Nuestros románticos se contentaron pues, á pesar de lo que hacían y predicaban los europeos, con unas cuantas formas ó estructuras metrificantes, dedicándose cada poeta á una de esas formas ó estructuras con predilección y solicitud, lo que podréis observar no sólo en los versos de Juan Carlos Gómez, sino también en los versos de Juan Zorrilla de San Martín. Claro está que no siempre apelaban á esa estructura

ó forma, pues no siempre han compuesto alejandrinos ó cuartetas asonantadas el apasionado autor de *La Libertad* ó el melodioso autor del *Tabaré*. Lo que quiero decir es que su metro más familiar y sonoro, el metro en que se mueven con más soltura y más regocijo, no bien llegan á la plenitud de la inspiración, es uno solo generalmente y dos en ocasiones excepcionales. Es verdad que don Alejandro Magariños Cervantes, es verdad que Antonino Lamberti, es verdad que Wáshington P. Bermúdez y algunos otros, desmienten ó parecen desmentir la regla; pero, en buena ley y en ley de justicia, no mentirá el que afirme que la octava italiana, la silva común, el cuarteto heroico y los bordones de catorce sílabas son los únicos metros predominantes en el teclado de nuestro romanticismo, necesitándose llegar á las últimas horas de la escuela romántica para que el numen se adiestre en otras sonoridades y se enorgullesca con otras combinaciones. Aun así y todo, en este período último, cada poeta se encastilla en un metro, modificando poco ó deficientemente su orquestación, lo que revela faltas de lectura y escaseces de técnica á los ojos del crítico. De la misma suerte, por lo agitado del medio en que batallaban aquellos versificadores demócratas, para los que fué el arte un arma de pelea y un útil de cultura, nuestros románticos tampoco se preocuparon mucho de perfeccionar sus metros y sus rimas. Algunos de ellos componían con una asombradora facilidad; pero también con la más empecatada de las negligencias. Este descuido, que no admite excusa ni aun en los autores de muchos volúmenes, es más visible y más de sentir tratándose de autores que escribieron poco y sobre pocos temas, no abordando ninguna labor de aliento como las labores á que deben su fama Alejandro Magariños Cer-

vantes y Juan Zorrilla de San Martín, á quienes los nativos númenes inspiraron las leyendas dramáticas de *Celiar* y de *Tabaré.*

Citemos, en prueba de lo que decimos, algunos bordones que á mí se me antojan antisonoros y poco correctos.

De Juan Carlos Gómez:

Cada sí del amor *oído* en la tierra.

Del mismo:

Ah! encontrar puedan en obscura senda.

Del mismo:

Ella mi cielo ha *sido,* las olas mi *camino.*

Del mismo:

Yo sé que vendrá un *día* para la patria *mía.*

Del mismo:

Yo ante sus pasos me lancé sin *tino,*
Tras de un albergue á su ilusión *propicio,*
Yo trepé las montañas sin *camino*
Por brindarle la flor del *precipicio*

Del mismo:

Ah! la paz de mis días fué y mi *gracia,*
Mi fresca linfa, mi verdosa *palma;*
Sus recuerdos de amor en la *desgracia*
Son el rico tesoro de mi *alma.*

Citemos también algunos versos, con deficiencias de medida ó tono, de don Alejandro Magariños Cervantes.

Con un bordón de ocho donde todos los bordones son heptasílabos:

Calla la noche, y plácida
La luna allá en el cielo,
Sin una nube el éter,
Brilla entre el azul velo.
Resbalan de hoja en hoja
Sus plateadas huellas,
Y una diadema en torno
Le forman las estrellas.
Tímida, en el bosque, el ave
Suelta amoroso pío;
Con éxtasis las flores
Aspiran el rocío.
Sonreir de amor parece
La creación bendita;
La flor, la tierra, el aire,
Todo al placer invita.

Otro, del mismo autor, con un verso dodecasílabo sin música en una octava endecasílaba de corte italiano:

Divorciada del bien, que es esta vida?....
El tedio, abruma el corazón del hombre,
Aunque riqueza, poderío, renombre,
Para probar su temple le dé Dios;
Criatura de estirpe sobrehumana,
La sed del infinito la atormenta,
Y sonríe al caer en la tormenta,
Si deja un rastro luminoso en pos!

Del mismo:

Esta humilde *corona* á su *memoria.*

Otro, del mismo, en que un decasílabo con cesura no media tiene que contarse como un pie de once sílabas en una octava real:

Sanguinario tirano, que un día
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Las leyes con su planta hizo pedazos
Y ahogó la libertad entre sus brazos.

Ved, aún, este endecasílabo sin acentuación tónica y preceptiva de Luis Melián Lafinur:

⌣ ⌣ ⌣
Lastimosos por el hierro candente.
4 6 8

Leed, ahora, este bordón en que don Francisco Xavier de Acha utiliza el plural de un modo indebido:

¡Alzad, alzad la frente, *generación* bendita!

Ó este otro del mismo autor:

¡Venid, venid conmigo, oh *juventud* valiente!

Leed, además, esta estrofa de Melchor Pacheco con una consonancia que no es consonancia en la segunda mitad de una octavilla de pies octosílabos:

Le proteges del ludibrio,
Le recuerdas al que p*asa;*
Y si el rayo le amen*aza*
Te interpones á su ardor.

Leed, también, esta estrofa con el mismo defecto de Victoriano E. Montes:

Al biógrafo de Aldao y de Facundo
En cierto modo le agradezco aqu*ello*....
Que diablos! hoy sería un legul*eyo*
Como tantos que ruedan por el mundo.

Leed, por último, otra endecha del mismo autor con una consonancia imperfecta, amén de una mixtura híbrida de asonantes y consonantes:

Una legión de niños juguet*ea*
En la acera travi*esa;*
Al oirles levanta la cab*eza,*
Los vé.... suspira.... y sigue su ta*rea.*

Repito y sostengo que sólo el que inventó la manteca podría servirse de tan nimias razones para discutir famas ó recortar laureles. Cuando señalo pequeñas máculas, lo único que pretendo es aleccionar, pues sé y me consta que aquellos ingenios versificaban generalmente con donosura y con corrección. Basta, para probarlo, fijar los ojos en las múltiples combinaciones métricas realizadas por aquellas musas ardientes, viriles, republicanas y soñadoras. Si es verdad, como ya indiqué, que son muy pocos sus metros fundamentales por la persistencia y el hábito de su impulso, lo que se explica por lo corto de la labor de aquellos laúdes, no es menos verdad que se sirven incidentalmente, de cuando en cuando, de todas las medidas silábicas y que con todas juegan en ocasiones, aunque no todas las manejen con un arte igual y con el mismo desembarazo. Así vemos que utilizan la *pareja* ó el *pareado,* que no es otra cosa que la reunión de varios pies ó bordones que riman ó aconsonantan de dos en dos.

De Magariños:

Y en suelo extranjero
Se ve cual Homero,
Sin otro tesoro
Que su arpa de oro,
Vagando sin tino
Mendigo divino,
Cantar su inspirada,
Sublime Iliáda.

De Carlos María Ramírez:

¿En dónde rosas de más precio hubieron
Que aquellas rosas que en su tez lucieron,
Ni dónde el rayo de una luz más viva
Que la que ardía en su mirada altiva?

¿Cuál es la palma del florido valle
Que reproduzca su gracioso talle,
Ni cuál magnolia del vergel ameno
Imagen es de su nevado seno?

¿Qué murmullo de arroyo, brisa ó ave
Imita de su voz el timbre suave?
¿Qué límpido cristal, qué río en calma
Tiene la transparencia de su alma?

El pareado no se emplea jamás en composiciones muy extensas y de mucho aliento, siendo muy usual en los versos dodecasílabos. Creo recordar que, á pesar de eso, existe una colección de leyendas de carácter morisco y caballeresco, escritas casi todas en pareados, de ocho y de once sílabas, por un poeta español del pasado siglo. Leído en la niñez, con ávida precipitación, lejos de la patria, paréceme recordar que aquel libro débese al numen de un ingenio andaluz, del ingenio de Bermúdez de Castro.

Nuestros románticos también utilizaron el *terceto,* que no es sino una combinación en la que conciertan el primer verso con el tercero, el segundo con el cuarto y el sexto, el quinto con el séptimo y el noveno, siguiéndose este modo de concertar los pies metódica é invariablemente. El terceto suele emplearse con predilección en la elegía, la sátira, la epístola y las composiciones de carácter moral ó filosófico. No es de fácil manejo; pero cuando se le cons-

truye de un modo artístico, es un maravilloso productor de belleza, como bien lo atestiguan la *Epístola moral* de Rioja y el *Raimundo Lulio* de Núñez de Arce.

De don Bernardo Prudencio Berro:

Así de la mañana no muy poca
Parte se irá, hasta el punto en que ya abrasa,
Y á tomar sombra y fresco el sol provoca.
Vueltos entonce á nuestra humilde casa,
Do la sencilla mesa nos presenta
Comida simple y sana aunque no escasa,
Mataremos el hambre, no violenta
Ni débil, sino aquella suficiente
Que con sobrios manjares se contenta.
La pura linfa de una clara fuente,
Y algún sorbo tal vez del generoso
Serán nuestra bebida comúnmente:
Y esto nos placerá más que el suntuoso
Cortesano festín, que tanto cuesta,
Perdición del magnate poderoso.
Al tiempo en que el calor ya no molesta,
Después de haber dormido un breve sueño
En las estivas horas de la siesta,
Tornaremos de nuevo con empeño
Al oficio de andar sólo en procura
De lo que es dulce al alma y halagüeño.

De Luis Melián Lafinur:

¡Oh! satírico ilustre! Hablaste recio
En tu siglo, al mostrar la podredumbre
Del cortesano vil y el vulgo necio.
El valor te sobró cuando la lumbre
Quisiste hacer en la conciencia humana
Para tu edad de vicio y servidumbre.

Tu tiempo no entendió tu voz arcana,
Risa en el labio, y en la mente idea
De altivez y venganza soberana.
La nueva edad tu lucha gigantea
En todo su valor ha comprendido;
Mas duda ante lo que tu mente crea
Si sólo es carcajada, ó es rugido....

Toda combinación de *tercetos* debe concluir y cerrarse, como en este caso, con un cuarteto ó una cuarteta, llamándose *tercerilla* al terceto de tres versos octosílabos ó de arte común.

El *cuartete, cuarteto* ó *cuarteta,* cuya medida silábica es muy variable, consta de cuatro versos que riman ya el primero con el tercero y el segundo con el cuarto, ó ya el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, llamándose también *redondilla* á la cuarteta de ocho pies ó medidas silábicas. El romanticismo de vuestros padres supo utilizar estas combinaciones, que se adaptan maravillosamente á todos los asuntos y á todos los tonos, siendo la *redondilla,* lo mismo que el romance, de gran utilidad para el gracejo, la narración y el coloquio dramático ó teatral.

De Ricardo Sánchez:

Es algo pobre la chapa;
¿Será modesto el doctor?
— Á veces la mala capa
Oculta un buen bebedor.

De Francisco Acuña de Figueroa:

Una elegía Lisardo
Hizo, (que era una herejía)
Á un muerto; y bien merecía
Ceñir una albarda el bardo.

Buena pro le haga y provecho,
Al tal difunto el morir;
Así se libra de oir
La elegía que le han hecho.

De Alejandro Magariños Cervantes:

¿Nubecilla que el céfiro deshace?
¿Mixto animado que el ambiente abrasa?
¿Mosca luciente que del fango nace?
¿Sombra que leve por el agua pasa?

De Melchor Pacheco:

Lodo y no más, dichosos de la tierra,
Seremos y seréis! ¿Es un consuelo
Que nos permite compasivo el cielo,
Á los que el templo de fortuna cierra?

De Laurindo Lapuente:

Reinaba la noche: — lloraba el poeta,
Los bienes perdidos de su juventud;
Y al pálido rayo del tibio planeta,
El hijo de Apolo pulsó su laúd.

De Juan Carlos Gómez:

Sentada sobre el mundo, brillante, gigantea,
Ceñida de laureles, el tiempo avasalló:
Mas Roma sólo es grande durante la pelea;
¡La libertad sus huellas en Roma no estampó!

La quintilla es una combinación métrica de cinco versos aconsonantados, unas veces el primero con el segundo y cuarto, el tercero con el quinto; otras veces, el primero con el segundo y quinto, el tercero con el cuarto; otras veces, el primero con el tercero

y quinto, el segundo con el cuarto; y otras veces, el primero con el tercero y cuarto, y el segundo con el quinto. Todas las combinaciones son admisibles, siempre que la quintilla no acabe en pareado ó no consuenen tres bordones seguidos, cosa que no supieron ó que olvidaron la mayoría de nuestros númenes de la edad romántica.

De Pérez Nieto:

Vuela, pasa, vè ligera
De una flor en otra flor,
Que la bella jardinera
Por hacerte prisionera
Te persigue con ardor.

Este combinado, regular y sostenido, es el que preferían Figueroa, Juan Cruz Varela, Enrique de Arrascaeta, José Sienra y Carranza, Heràclio C. Fajardo y don Alejandro Magariños Cervantes.

De Figueroa:

Envidia á las capuchinas
En tu *Monasterio* das,
Donde exclusiva dominas,
Y sin ayunos ni espinas
En coche al cielo te vas.

De Juan Cruz Varela:

De un suspiro de Dios en el vacío
Surgió el mundo brillante de esplendor,
Y al ronco mar y al aquilón sombrío,
Al cielo, al aire, á la cascada, al río,
Á todo entonces animó el amor.

De José Sienra y Carranza:

Imagen de tu patria desolada,
Ahí vas con paso dolorido, incierto,
Resto de otra mujer, virgen violada,
Noble señora ayer, sierva hoy ajada,
Cargando en vano un corazón que ha muerto.

De Heraclio C. Fajardo:

Los ámbitos brillaron con fosforencias de oro,
El piélago tiñeron cambiantes de arrebol,
Y cual lejanos ecos de misterioso coro,
El himno de las aves del trópico, sonoro,
Vibró en el occidente, — y en el oriente el sol!....

Del mismo:

La tenue mariposa que el ámbito pasea,
Luciendo sus matices de nácar y tisú,
Por mucho, sí, por mucho que su donaire sea,
Con menos gracia ondea.
Que en el proscenio tú.

Las estrofas de las composiciones de donde entresaco las quintillas que anteceden, están todas rimadas de un modo idéntico. Esto es un yerro, que perjudica á la variedad y restringe el campo de las estancias de cinco pies, que pueden aconsonantarse de distintas maneras dentro de una misma composición.

De don José Zorrilla:

¿Qué quieren esos cristianos
Á las puertas de la villa?
¿Qué buscan esos villanos
Que traen á su rey ufanos
Tras el pendón de Castilla?

¿No son reyes en su tierra?
¿Por qué pasan esa sierra
Talando el solar ajeno?
¿No les basta su terreno
Para sus fiestas de guerra?
¿Por qué en confusión extraña
Levantan en esos cerros
Tantas tiendas de campaña?
¿Por qué ladran esos perros
Á los pies de esa montaña?

Dáse el nombre de *lira,* ó metro de oda, á la quintilla de siete y once que acaba en pareado, como nos dejan ver las siguientes estancias de don Bernardo Prudencio Berro:

Ante su augusto aspecto
Tiembla el inicuo: su fatal malicia
Perece sin efecto,
Y erguida la justicia
El trono de maldad rompe y desquicia.

En vano en vil porfía
El sórdido interés sediento de oro,
Y la ambición impía,
Traer nuevo desdoro
Á la patria querrán y nuevo lloro.

Severo inaccesible
Á sus negras y arteras sugestiones,
El héroe incorruptible,
En todas ocasiones
Desoirá sus pérfidas razones.

Bien como firme roca
De las porfiadas ondas combatida,

Que inmovible provoca
Su saña enfurecida
Quebrantando su vana acometida.

Otra forma de don José Zorrilla:

Prestadme el dulce canto,
Aves del valle y de la selva umbría,
Y levantad en tanto
Para arrullar mi llanto,
Frescas hojas, monótona armonía

Y tú, sonoro viento,
Tus alas de vapor lánguido mece,
Y en blando movimiento
Con perfumado aliento
Las hojas y las aguas estremece.

Porque estos mis cantares
Por vosotros no más serán oídos,
Que el duelo y los pesares
Sólo en nuestros hogares
Ser deben, ó en los bosques, repetidos.

Que el mundo maldiciente
Murmura del que llora y del que pena,
Del que placer no siente;
Y el triste eternamente
Ha de arrastrar cantando su cadena.

En la *lira* son siempre endecasílabos los versos segundo y quinto, como siempre son heptasílabos los bordones primero, tercero y cuarto, llamándose impropiamente *lira* á las estrofas de más de cinco versos si están aconsonantadas de un modo semejante al modo de que acabo de hablar.

De Góngora:

De la falda florida
Que hoy de perlas bordó la alba luciente,
Tejidos en guirnalda
Traslado estos jazmines á tu frente,
Que piden, con ser flores,
Blanco á tu seno y á tu boca olores.

Guarda de estos jazmines
De abejas era un escuadrón volante,
Ronco sí de clarines,
Mas de puntas armado de diamante;
Púselas en huída
Y pagué cada flor con una herida.

Mas, Clori, que he tejido
Jazmines al cabello desatado,
Y más besos te pido
Que abejas tuvo el escuadrón armado:
Lisonjas son iguales
Servir yo en flores, pagar tú en panales.

La sextilla real ó sexteta heroica, caída en desuso y nunca utilizada por nuestros románticos, es una combinación métrica de seis versos endecasílabos en la cual aconsonantan el primero con el tercero y el segundo con el cuarto, siendo pareados y también de once sílabas los dos versos finales. En realidad, la sextilla no tiene una estructura métrica diferencial, siendo variable y múltiple en su orquestación, que queda librada, salvo en los casos típicos de molde clásico, al oído y al gusto del poeta. Sextillas son, aun cuando el pareado se halle puesto al principio, estas estrofas de Lucio Vicente López:

¿Quién osó dominarte?
¿Quién pudo esclavizarte,
Á ti que al cielo en tu furor provocas?
¿Quién osó sobre ti fundar un trono,
En ti que si te agitas con encono,
Hasta la frente de los astros tocas?

El hombre: que en un pino
Miserable y mezquino
Vuela á cruzar tus vagas soledades,
Y allá de tu confín en lo profundo
Hace surgir, como Colón, un mundo
Entre dudas y horribles tempestades.

Ved, como forma regular de sextilla heroica, estos pies de Zorrilla:

¡Venid los que lloráis! oid mi canto
Los que creeis en la virtud y el cielo;
Venid, almas transidas de quebranto,
Venid á oirme y hallaréis consuelo:
Veréis lucir tras la tormenta oscura
Un rayo de esperanza y de ventura.

La más frecuente, la más usada por nuestras musas, es la sextilla de corte italiano, en la que aconsonantan el primer verso con el segundo y el cuarto con el quinto, siendo agudos y entre sí consonantes el tercero y el sexto. La sextilla italiana es de arte menor cuando el número de sílabas de sus bordones no pasa de ocho, siendo de arte mayor cuando está formada por versos de diez, once, doce ó catorce sílabas. La sextilla italiana puede adoptarse sin dificultad para todos los asuntos, porque se aviene á todos los tonos emocionales, en tanto que la sextilla

real ó heroica, más alta y menos música, exige pensamientos graves, actitudes valientes ó sentires muy hondos. Es claro que la musa festiva puede, si le place, utilizar la sextilla heroica, como utiliza el soneto y la octava real, siendo justo agregar á todo lo dicho que la sextilla de corte italiano y de arte mayor fué tenida en mucho por nuestros poetas de numen romancesco.

De Adolfo Berro:

Así acosa al africano
El aspecto del tirano
Que cautivo le llamó,
Y que injusto le condena
Á arrastrar servil cadena
De que el cielo le eximió.

De Ricardo Sánchez:

La mujer bella no se improvisa:
Brota la gracia de una sonrisa,
Es la elegancia dón natural.
Las composturas más hiperbólicas
No darán sones de arpas eólicas
Á los murmurios de un manantial.

De Alejandro Magariños Cervantes:

Yo al lado de esos genios, si audaz, débil pigmeo,
Nacer siento en mi alma devorador deseo,
Y con violencia extraña mi corazón latir.
Secreta fuerza oculta levántame del suelo,
Y al sacudir la frente, con ella toco al cielo,
Y el mundo es mi peana, mi esclavo el porvenir.

La octava, como la sextilla, puede ser heroica y puede ser de corte italiano. La octava real, la octava

heroica, es una combinación métrica de ocho bordones endecasílabos, que aconsonantan el primero con el tercero y quinto, y el segundo con el cuarto y sexto, para cerrarse ó finalizar con un pareado que debe contener el sentir más hondo, el pensamiento fundamental y la vibración armónica más alta de la estrofa ó endecha. Los poemas épicos castellanos escríbense, por lo general, en octavas reales, como lo podéis ver en *La Araucana* de Ercilla, *El Bernardo* de Balbuena, *La Cristiada* de Hojeda, *El Monserrate* de Cristóbal de Virués y el *Arauco Domado* de Pedro de Oña. Utilizaron también la octava real Espronceda en *El Diablo mundo,* don José Zorrilla en los maravillosos arabescos de su *Granada* y Núñez de Arce en *La última lamentación de lord Byron.* Insisto en esto porque la octava real, que nuestros poetas miran con desdén, es un metro difícil, pero muy sonoro y muy apropiado para todos los asuntos en que se place la musa de la epopeya, la musa preferida por Bernárdez y muy especialmente por Angel Falco. Para describir, para narrar, para enardecer refiriendo hazañas, no hay metro mejor que la octava real ó la octava heroica, utilizada también primorosamente en algunos poemas burlescos como *La Mosquea* de Villaviciosa y *La Malambrunada* de nuestro Francisco Acuña de Figueroa.

De Figueroa:

El caballo de Erasmo al que tendido
Dejó el toro á sus pies sin movimiento,
Fingióse el muerto, y sin estar herido
Salvó con filosófico talento;
Oh instinto caballar! oh esclarecido
Siglo de ilustración y fingimiento!....

¿Qué no sabrán los hombres, cuando astuto,
Ya es filósofo y sabio, cualquier bruto?

De Magariños Cervantes:

Ante la roja enseña de Castilla,
Y ante la cruz que fulguraba en ella,
Yergue el indio la frente ó se arrodilla
Como herido de súbita centella;
Héroe sucumbe ó mísero se humilla,
Y surge de su tumba nueva estrella,
Que alumbra en el zenit americano,
Su grandioso futuro soberano.

De Heraclio C. Fajardo:

Y la risa, la mofa y el desprecio
Su paso acompañaban por doquiera:
Que el vendabal del infortunio, recio,
Su alma probaba con angustia fiera!....
Y sin embargo, y aunque el vulgo necio
Lo reputaba insensatez, quimera,
Tras las brumas del piélago profundo
Ese hombre había adivinado un mundo!

De Alcides De-María:

Y aquellos héroes de esforzado aliento
Cuyo valor la muerte no mancilla,
Sienten nacer en su alma el sentimiento
Y una lágrima arder en su mejilla;
Tornan su vista luego al firmamento
Y doblando en el suelo la rodilla,
Al Dios del cielo por la patria invocan,
Y aquellas playas con sus labios tocan.

Véanse, por último, estas tres estrofas que tomo del preludio puesto por don José Zorrilla á sus *Cantos del Trovador:*

Los que vivís de alcázares señores,
Venid, yo halagaré vuestra pereza;
Niñas hermosas que morís de amores,
Venid, yo encantaré vuestra belleza;
Viejos, que idolatráis vuestros mayores,
Venid, yo os cantaré vuestra grandeza;
Venid á oir en dulces armonías
Las sabrosas historias de otros días.

Yo soy el Trovador que vaga errante:
Si son de vuestro parque estos linderos
No me dejéis pasar, mandad que cante,
Que yo sé de los bravos caballeros
La dama ingrata y la cautiva amante,
La cita oculta y los combates fieros
Con que á cabo llevaron sus empresas
Por hermosas esclavas y princesas.

Venid á mí, yo canto los amores,
Yo soy el Trovador de los festines;
Yo ciño el arpa con vistosas flores,
Guirnalda que recojo en mil jardines:
Yo tengo el tulipán de cien colores
Que adoran de Stambul en los confines,
Y el lirio azul incógnito y campestre
Que nace y muere en el peñón silvestre.

La octava italiana, como la sextilla italiana, puede ser de arte mayor y de arte menor, según sus bordones tengan una medida métrica de más ó menos de ocho números ó pies silábicos. Suele ofrecer libres sus versos primero y quinto, aconsonantando regularmente el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y el cuarto con el octavo, que deben ser agudos ó de acento tónico. Es una combinación melodiosa

y flexible, que concuerda con todos los tonos y todos los asuntos, habiendo usado y abusado de su armoniosa flexibilidad los cultores grandes y pequeños de la edad romántica.

De Magariños Cervantes:

Fué terrible el primer choque!
La confusión y el espanto
Cundió como por encanto
En la patricia legión;
Que á pie, sin orden, turbada
Por tan súbita embestida,
Procuró despavorida,
En la fuga, salvación.

De Zorrilla:

Noche medrosa era en suma
La elegida por el mozo,
Aunque él obra sin rebozo,
Remordimiento ni afán;
Y atribulada en su celda
Esperaba Margarita
El momento de la cita
Postrimera de don Juan.

De Aurelio Berro:

Pero, tu existes, caridad, y alivias
En lo posible, su dolor vehemente,
Porque la falta de la madre ausente
Oh nunca, nunca, se podrá suplir!
Mas si, á pesar de tu constante anhelo
En pro de la orfandad, no te fué dado
Romperle las tinieblas del pasado,
Tú le aclaras siquiera el porvenir.

Otro forma de don José Zorrilla:

Aquí, lejos del mundo y sus placeres,
Levanto mis delirios de la tierra,
Y leo en agrupados caracteres
Nombres que ya no son;
Y la dorada lámpara que brilla
Y al soplo oscila de la brisa errante,
Colgada ante el altar de la capilla
Alumbra mi oración.

No hablaré de la décima, harto conocida para que necesite enseñaros las particularidades de su estructura. Puede ser amorosa, valiente, meditativa, desconsolada ó de dulce gracejo, según las condiciones del numen que la pule y cincela. Es el metro que prefieren las guitarras del pago y son muchas las perlas que engarzó á los joyeles de la musa uruguaya con sus diez bordones aconsonantados y musicalísimos. Lo que sí diré es que nuestros románticos compusieron estrofas con varios versos de siete sílabas y de corte italiano, ó lo que es lo mismo, consonantes y agudos en los bordones últimos de sus dos cláusulas orquestales, como podéis notar en el siguiente ejemplo que nos ofrecen los *Ecos del pasado* de Luis Melián Lafinur:

¡Nada nos queda! Aléjase
Hoy ya hasta la esperanza;
Y vése incendio alígero
Que nuestro paso alcanza
Para asfixiar el último
Aliento varonil.
Ya en el abismo, el vértigo
Marea las cabezas,

Y el pensamiento trémulo
No encuentra en sus tristezas
Mayor arranque intrépido
Que postración servil!....

Á la larga, esta combinación resulta monótona, no aconteciendo lo mismo con la *silva*, mezcla caprichosa é irregular de versos heptasílabos y endecasílabos, á que también fueron y son muy afectos nuestros poetas. Algunos de los versos intermedios de la *silva* pueden quedar libres, como notaréis releyendo los vibrantes bordones de la *Leyenda Patria*.

De Aurelio Berro:

Pero, no es todo aún; cuando el azote
Se aleje ya de víctimas hartado,
Nuevos males vendrán: aquí una turba
Hambrienta y desvalida
Llegará en vano á la mansión desierta
Del opulento que perdió la vida,
Y con paso cansado
Seguirá por un pan de puerta en puerta.
Allá un débil anciano,
Á quien la muerte le quitó sus hijos,
Con temblorosa mano
Procurará secar la ardiente lágrima,
Que el arrugado párpado le quema,
Y solitario vivirá muriendo....
Y el huérfano infelice
¿Quién le devuelve la infantil sonrisa
Que en sus labios vagaba,
Y que el dolor primero borra impío?
¿Quién cubrirá sus ateridos miembros
Cuando gimiendo exclame "tengo frío"?
Y las madres! Para ellas no hay consuelo!

Mirad, allí está una
Al pie de aquella cruz siempre llorando.
¿Por qué, díme, en tu llanto inextinguible
Ese sepulcro bañas?
Y ella en trémulo acento....
"Regando estoy la flor de mis entrañas".

De Bernárdez:

¡Ay del cantor del corazón humano
Que entró, fiado en sí mismo
Al fondo hostil de la espesura brava!
Con imprudente heroísmo
Alzó su voz contra el dolor tirano,
Y el dolor lo acosaba.
Pero él, ¡no! ¡no cedía!
Escudado en su fe, y en la fiereza
De su alma huraña, y triste y luchadora,
Irguiendo la cabeza
Á la asechanza obscura acometía
Con su canción bravía
Metálica y sonora
Como el acento de un clarín!
Asombro
Á su pesar la cólera sentía,
Viendo á aquel hombre pálido y tranquilo,
Que con la lira reclinada al hombro,
Entre la obscura selva amenazante
Que simulando concederle asilo
Se cerraba en pos de él como un encierro,
Avanzaba magnífico y triunfante,
Cantando todavía!
Su canto lo vendía:
Aquel canto viril, sonando á hierro
Con sones belicosos y profundos,
Despertaba los manes iracundos

De una rosa con hierro anonadada
Y á hierro destruída. Producía
La yerba hirsuta por el poeta hollada
Como un zumo de lágrimas. Hervía
Por la selva, un rumor de multitudes
    Irritadas y fieras.
Los árboles tomaban actitudes
De caciques en pie. Los troncos huecos
    Repetían los ecos
    De las voces guerreras
Con que cayó el salvaje. Las agudas
Espinas recias de las zarzas rojas
Se alzaban como garras y mordían
    En las carnes desnudas
    Del extraño. Las hojas
De totora, erizadas y derechas,
Apuntaban al poeta, amotinadas,
    Cortantes como espadas
    Y agudas como flechas.

Muchas y muy sonoras son las variedades á que se prestan las combinaciones métricas que anteceden. Me sería imposible, por falta de espacio y por miedo á que me acusaseis de abusar de vuestra noble benevolencia, presentaros ejemplos de todas las especies de esos infinitos combinados sinfónicos. Quiero, sin embargo, que veáis lo que los asonantes y los consonantes de la lengua española son capaces de hacer, ¡oh vosotros que vivís buscando melodías en fuente extranjera, de donde no manarán jamás los rubios chorros de azúcar derretido del idioma con que nos arrullan todos los amores y todas las penas del hogar y del pago!

Escuchad, en romance callejero, lo que dicen tres niños, vestidos de luto, á la musa de Vicente Medina:

"Me asomaba á verlos
pasar por mi puerta:
tres nenes hermosos
quiban á la escuela....
los tres pequeñicos, los tres casi iguales....
¡tres caras bonicas como tres estrellas!

¡Iban tan limpicos!.... Á la madre, siempre,
la veía en ellos, sin saber quién era:
me la imaginaba
como el pan de buena....
me la imaginaba, por lo curiosica,
¡como el agua pura que nace en las peñas!....
Iban tan limpicos,
que yo me decía:—De seguro que ella
los viste y se mira, como en tres espejos,
en sus tres hijicos.... ¡como si lo viera!—

En algunos días
no ví por mi puerta
pasar á los nenes
y, sintiendo pena,
pregunté por ellos y me contestaron:
—¡Lástima de hijicos!.... no van á la escuela
porque está su madre malica en la cama,
que Dios se la lleva!

Al poquico tiempo pasaron los nenes,
otra ves junticos, los tres por mi puerta....
¡llevaban al cuello
la cintica negra!
sin que la llevaran,
su esgracia se viera:
iban dejaïcos.... sin aquel apaño
propio de la madre.... sin la gracia aquella!....
¡Lástima de hijicos!....
¡se me heló, de verlos, la sangre en las venas!"

Oid, ahora á don José Zorrilla comparar á Valencia con Barcelona:

"Valencia es un compendio de los primores
con que ornó al mundo la Omnipotencia,
cuna de silfos, nido de amores,
patria de bardos y trovadores,
vergel poblado de ruiseñores,
pomo de esencia,
jarrón de flores:
eso, señores,
eso es Valencia.

Mas Barcelona
es la muchacha alegre de la montaña,
sana, robusta y ágil: que, rica obrera.
de un blasón que mancilla servil no empaña
y un condal nobilísimo feudo heredera,
tiene al pie de un peñasco que la mar baña
y de un aro de montes tras la barrera,
un campo con mil torres para cabaña,
por toldo y guardabrisa la cordillera,
por taller la más rica ciudad de España,
por mercado las plazas de España entera;
y obrera que de estirpe noble blasona,
da á la historia de España su prez guerrera,
el florón más preciado de su corona,
el cuartel más glorioso de su bandera.

Artesana, que ciñe condal corona,
en el taller sin penas trabaja y canta;
con hilos y alfileres hace primores;
en un puño de tierra cultiva y planta
viñedos y olivares que, en vez de flores,
en sus breñas y cerros, lomas y alcores
diestra escalona,
cuida y abona

con cien labores:
eso, señores,
es Barcelona.

Valencia es la florida puerta del cielo,
el balcón por donde abre la aurora el día;
Dios por él de la España bendice el suelo
y la salud, la gracia y el sol la envía.

Valencia es un florido pensil modelo,
mansión de los deleites y la alegría,
á quien sirve de cerca, de espejo y velo,
á sus plantas echada, la mar bravía.

Valencia está debajo del Paraíso,
Y cuando Dios le priva de su presencia,
Por el balcón del alba, sin su permiso,
Los ángeles se asoman á ver Valencia.

Barcelona, valiente, ruda payesa
con timbres y con fueros de gran señora,
labra, teje, cultiva, destila, pesa,
funde, lima, taladra, cincela y dora;
y ejemplar sólo de alta noble condesa
con corazón de obrera trabajadora,
con el trabajo nunca de latir cesa;
y apresurada siempre tras ardua empresa,
hierve como encendida locomotora:
cuando se mueve, asombra: cuando anda, pesa:
respira fuego y humo cual los volcanes,
y estremece la tierra, como si dentro
de ella fuera la raza de los titanes
queriendo de la tierra cambiar el centro.

Barcelona y Valencia son dos hermanas,
pero una es blanca y rubia y otra morena:

son por naturaleza dos soberanas;
pero la una celeste, la otra terrena.
Valencia es la versátil hija del cielo,
á quien Dios por herencia dió un paraíso;
Barcelona, hija de Eva, vive en anhelo
de tornar por sí misma su estéril suelo
en el Edén que el cielo darla no quiso.

III

Hablemos ya de la versificación comparada, contentándonos por ahora con señalar sus líneas fundamentales, dentro de los límites de este somero y deficiente estudio.

En italiano, como en español, las sílabas están formadas por una ó varias letras que se pronuncian bajo un solo acento, como las palabras ó voces están formadas por una sílaba ó por varias sílabas que sólo obedecen, cuando se pronuncian, á la ley de un acento fundamental.

En italiano, como en español, se llama acento *tónico* al que se apoya ó pesa sobre cierta sílaba de una palabra, dando al sonido de dicha sílaba una imperante tonalidad; y en italiano, como en español, muchas palabras se unen de tal modo con las que las siguen en el contexto del discurso ó de la estrofa, que su acento propio deja de percibirse por el oído del oyente ó del lector, como si las palabras que se consorcian ó que se aunan formasen un todo acentual y musicalísimo.

En italiano, como en español, las voces monosilábicas son lógicamente de acento tónico, aunque lo pierdan al ligarse á otras voces, pudiendo las polisilábicas estar acentuadas en su sílaba última, como

libertá, splendór, sentiér y *virtú;* — en la penúltima de sus sílabas, como *fatále, paróla, decóro* y *belléza;* — ó en el antepenúltimo de sus pies silábicos, como *benéfica, útile, indócile* y *pálpebra,* pareciéndonos justo advertir que algunas voces que son esdrújulas en prosa se convierten en graves si el verso lo exige, como *pénetro* y *nútrico,* ó *símile* y *lúgubre,* que se transforman, al transportar su acento á la penúltima de sus sílabas, en *lugúbre* y *simíle,* ó *nutríco* y *penétro.*

En italiano, como en español, las vocales débiles, — *i, u,* — se funden á veces con las vocales firmes ó duras, — *a, e, o,* — formando diptongos parecidos á nuestros diptongos y pronunciándose como una sola emisión de voz. Los diptongos pueden ser *distesi* ó *raccolti,* según la vocal fuerte preceda á la débil, como en *áura,* ó según la vocal débil preceda á la firme, como en *fiáto,* debiendo advertirse que por lo general, cuando entran en la sílaba aparentemente diptongada las dos vocales débiles, el acento carga sobre la letra *u,* como en *coliú* y *fiúme.* Agreguemos también que en italiano, al revés de lo que sucede en español, cuando en mitad del verso se halla una sílaba con dos vocales, formen ó no diptongo, esa sílaba se pronuncia en un solo tiempo y se cuenta por un solo número, siempre que la primera de aquellas dos vocales sea la acentuada. En cambio en italiano, lo mismo que sucede en español, cuando la sílaba con dos vocales se halla al fin del verso, la vocal tónica se separa y prescinde de la vocal átona, sucediendo lo mismo, algunas veces y por excepción, cuando el verso concluye con dos vocales sin acentuar, las cuales toman el valor de dos sílabas ó dos números métricos.

De Petrarca:

Fïu - me - che - spes - so - del - mío - pían - ger - cre - scí
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Aleardo Aleardi:

La - na - vi - cel - la - del - lo in - ge - gno - mi - o.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Carducci:

O - no - va an - ge - la - mia - sen - z'a - la a - fian - co.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del Dante:

Di - dir - quel - ch'o - do - del - la - don - na - mi - a.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Agreguemos que en italiano, como en español, se llama *sinéresis* á la fusión de dos sílabas y diéresis al signo ortográfico que fracciona el diptongo.

De Ada Negri:

E - su - l'al - gi - de - lab - bra - di - vï - o - la.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De la misma:

Im - pri - me - ran - lo - stig - ma - del - do - lo - re.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De la misma:

Chi - mai - la - co - scï - en - za - le - di - vel - se?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Creo inútil advertir que en italiano, como en español, una vocal se enlaza á la consonante que la precede para formar sílaba, del mismo modo que dos consonantes colocadas entre dos vocales, se dividen y forman sílaba vinculándose cada una de ellas á cada una de las consonantes que las acompañan, como acontece en *bab-bo, ac-qua, ver-di, pen-sie-ro, as-col-ta, sos-pi-ra, ri-mem-bra* y *li-ber-ta-de.*

Agreguemos aún que en italiano, con más amplitud y frecuencia que en español, el lenguaje admite ciertos cambios, mutaciones ó salteos en las letras vocales, pudiendo unas veces la *e* átona convertirse en *i,* como cuando decimos *avanti* por *avante* y *lungi* por *lunge;* ó la *i* en *e,* cuando va seguida de dos consonantes ó de la última letra del abecedario, como cuando decimos *ceppo* por *cippo, lembo* por *limbo* ó *avarézza* por *avarízia;* ó la *u* en *o,* cuando no la *o* en *u,* como siempre que los poetas dicen *lóto* por *luto* ó *spelunca* por *spelonca,* llamándose *metátesis* á la licencia en virtud de la que, para facilitar la pronunciación, una vocal salta y muda de sitio en la palabra, como cuando decimos *pianére* en vez de *paniére* ó *rispiármo* en vez de *rispármio.* Agreguemos, en fin, que aunque la *s,* lo mismo que la *z,* unas veces es dura y otras veces es blanda en italiano, esa diferencia de pronunciación no influye en la rima.

En la métrica itálica, como en la española, se consideran largas las sílabas sobre las que el acento se detiene y pesa, y breves las sílabas sin acento firme ó de acento átono, siendo larga la segunda sílaba de *ventúra* y larga también la última sílaba de *troncó.* Es, en cambio, breve la primera sílaba de *pensiéro* y breve también la última sílaba de *novélla.* El verso itálico, como el español, no obedece, pues, á la cantidad, sino que está regido por el acento de las palabras que lo componen, siendo en italiano, como en español, la misión única y especial del ritmo poner en transparencia las palabras sobre las que reposa principalmente el vigor del concepto, sirviéndose, para este fin, del acento tónico ó característico.

Del Dante:

Nel mézzo del cammín di nóstra víta.

Del mismo:

Che vá dicéndo all'ánima: sospíra.

También en italiano, como en español, el ritmo influye poderosamente sobre el acento de las palabras, atenuando el de todas las sílabas que tienen un valor secundario dentro del compás y haciendo sobresalir el de todas aquellas en que se detiene el golpe de la batuta, para que se destaque la cadencia ó la pauta característica del bordón ó pie.

De Petrarca:

Ária de'miei sospír cálda é seréna.
6 10

De Dante:

Lo suo parlár si dólceménte suóna.
6 8 10

De Ariosto:

Le dónne, i cavaliér, l'árme, gli amóre.
6 10

Del mismo:

Méco corcar, cóme si corchi il sóle.
4 8 10

De Tasso:

S'appresentó cóntra il fratéllo armáto.
4 8 10

Del mismo:

Prése e ornó di rággi il bióndo críne.
4 6 8 10

Es natural que en italiano, como en español, la cadencia del verso es tiranizante, obligándonos á veces á acentuar los monosílabos sin significación propia,

como *né* ó como *trá,* aumentándose estas semejanzas si tenemos en cuenta que en italiano, como en español, existe la *sinalefa* ó *elipsión fónica,* que nos permite formar una sola sílaba por el enlace ó acoplamiento de dos sílabas separadas, siempre que una de estas sílabas termine en vocal y siempre que principie en vocal la sílaba siguiente. Aumenta el parentesco entre la métrica itálica y la española si observamos que en ambas, cuando el verso termina con dos vocales y la primera de éstas está acentuada, esa sílaba se descompone y divide en dos, como podréis ver en los siguientes bordones heptasílabos de Parini:

Tórna á fiorír la rósa
1 2 3 4 5 6 7
Che pur diánzi languía,
1 2 3 4 5 6 7
E mólle si repósa
1 2 3 4 5 6 7
Sópra i gígli di pría.
1 2 3 4 5 6 7

Midamos ya, para mejor comprensión de lo que antecede, algunos pies silábicos en lengua italiana, teniendo presente que la ley numérica del bordón itálico es la misma ley de nuestros bordones en lo que con el acento de las consonancias se relaciona. Así el verso agudo gana una sílaba y el verso esdrújulo pierde una sílaba lo mismo en italiano que en español. Agreguemos, en fin, que la *s* sola, al principio del verso ó sola al principio de una palabra, no forma sílaba ni influye en la medida del bordón ó pie. Midamos ahora.

De Ada Negri:

Pres - so - la - cul - la - bian - ca.
1 2 3 4 5 6 7

De la misma:

I - lie - ti in - ni - de' - ven - ti.
1 2 3 4 5 6 7

De la misma:

Spo - glió - l'ul - ti - mo - na - to.
1 2 3 4 5 6 7

De Carduccci:

Il - mio - bic - chier - co - ro - na.
1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Un - lun - go a - mo - re in - sie - me.
1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Tu - sfrondi i - lie - te - pám - pa - ni,
1 2 3 4 5 6 7
Tu - fran - gi al - suol - la - taz - za.
1 2 3 4 5 6 7

De Manzoni:

E - sull' - e - ter - ne - pá - gi - ne
1 2 3 4 5 6 7
Cad - de - la - stan - ca - man.
1 2 3 4 5 6 y 7

Del mismo:

D'i - nis - tin - gui - bil - o - dio
1 2 3 4 5 6 7
E - d' - in - do - ma - to a - mor.
1 2 3 4 5 6 y 7

Del mismo:

Do - v'é - si - len - zio e - té - ne - bre
1 2 3 4 5 6 7
La - glo - ria - che - pas - só.
1 2 3 4 5 6 y 7

De Monti:

Tut - ti al - fi - ne a - re - ti - rar - si
1 2 3 4 5 6 7 8

Nel - mio - sen - gli a - vea - cos - tret - ti.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Li - be - rar - dal - ge - lo an - ti - co
1 2 3 4 5 6 7 8

Le - ca - nu - te al - pi - ni - fron - te.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Dai - tor - men - ti - del - ti - ra - no
1 2 3 4 5 6 7 8

Gar - zon - cel - di - Ci - te - re - a.
1 2 3 4 5 6 7 8

De Aleardo Aleardi:

La - fiu - ma - ta - che - spu - ma, - che - mug - ge,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Tut - to - co - pre - di - li - vi - da - re - na.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

D'on - de e - mer - ge - qual - che ul - ti - ma - fron - da,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Do - ve - spe - chian - si i - rai - del - la - lu - na.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

Che - la - cal - ma - fu - ne - rea - di - ques - ta
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

So - li - tu - di - ne - d'ac - que e - di - ciel.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 y 10

De Gabriel D'Annunzio:

E - sa - la - no al - ma - re: non - can - to - non - gri - do,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Non - suo - no - pe'l - vas - to - si - len - zï - o - vá.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 y 12

Del mismo:

O - fal - ce - ca - lan - te, - qual - mes - se - di - so - gni.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

On - deg - gi - al - tuo - mite - chia - ro - re - qua - giú.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 y 12

Del mismo:

Son - pal - li - de - l'Or - se - nel - cie - lo - pro - fun - do:
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 15

É il - se - gno - de - l'al - ba - che - giá - si - des - tó.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 y 12

De Ada Negri:

La profunda caverna — diventa una fornace.
7 7

De la misma:

Dei magnifici azzurri — la purezza infinita.
7 7

De la misma:

Quella vita inumana — senza raggio né fiore.
7 7

De la misma:

S' ag - grap - pa - no a - le - roc - ce | con - mo - vi - men - ti in - sa - ni.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

El endecasílabo italiano en nada difiere del español, y no me parece posible poner en duda su origen latino desde que son muchos los bordones de la musa romana que suenan como nuestros bordones y que tienen la misma estructura silábica de los bordones nuestros. Citemos, para probarlo, algunos pies de un rimador antiguo, colocando un acento tónico sobre sus sílabas largas, ó de dos tiempos, siempre que estas sílabas correspondan á las sílabas ritmiales ó de compás de los endecasílabos castellanos.

De Horacio:

Con - di - dit - lú - nam,- ne - que - cér - ta - fúl - gent.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Quid - bre - ve - fór - tis - ja - cu - lá - mur - œ - vo.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Ter - mi - nus - sér - vet - bo - na - jám - pe - rac - tis.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Dul - ce et - de - có - rum - ést - pro - pá - tria - mó - ri.
1 $\overline{2}$ 3 4 5 6 7 8 $\overline{9}$ 10 11

Y que la ley ritmial del itálico endecasílabo en nada se diferencia de la ley ritmial del endecasílabo castellano, bien fácilmente lo podréis deducir analizando los bordones que voy á copiar.

De Petrarca:

Quella ch'al ciél se ne portó le chiávi.
$\overline{4}$ 8 $\overline{10}$

De Policiano:

La stanca rondinélla peregrína.
$\overline{6}$ $\overline{10}$

De Dante:

Ad altra novitá ch'apparse allóra.
$\overline{6}$ $\overline{10}$

De Ariosto:

Vita mortál, tutta d'invídia piéna.
$\overline{4}$ $\overline{8}$ $\overline{10}$

De Tasso:

Fra sue bevánde a mescolár veléno.
$\overline{4}$ $\overline{8}$ $\overline{10}$

De Pignotti:

Di nuovi fióri coloríva il súolo.
$\overline{4}$ $\overline{8}$ $\overline{10}$

De Monti:

Bramosi di vibrár quegli la pícca.
$\overline{6}$ $\overline{10}$

De Manzoni:

Mi ritrovai la lágrima sul cíglio.
6 10

Agreguemos que en italiano, como en español, la rima consiste en la repetición de la vocal última del pie bordónico, cuando esta vocal está acentuada y no va seguida de consonante alguna, siendo iguales también, el italiano y el español, en su manera de aconsonantar las voces esdrújulas y los vocablos de acento grave, usándose á veces, en los motivos ó cantos populares, la rima imperfecta ó asonantada. La rima cae ordinariamente en las palabras finales de dos ó más versos, pudiendo ser acoplada ó alternada en la misma forma que puede ser alternada ó acoplada en las combinaciones sinfónicas de nuestros númenes, y pudiendo los hemistiquios rimarse entre sí, como rimó entre sí los hemistiquios de sus estancias, de diez y doce números silábicos, don José Zorrilla en las páginas orquestales de su *Cuento de cuentos.*

La estrofa en italiano, como en español, es una serie de versos de variada medida y de varia estructura, que no siempre presentan la misma é imperante disposición rimial, no aceptando los endecasílabos otra compañía que la compañía de los bordones de siete y cinco pies, lo mismo que entre nosotros suele ocurrir, y no siendo muy grato á los esdrújulos el que se los use como finales en los versos de seis, de ocho y de doce sílabas, aunque suenen con mucha sonoridad en los versos de cinco, de siete y hasta de once sílabas.

Digamos, por último, que las principales estrofas de la poética itálica son el *dístico* ó pareado; el terceto ó la *terza rima;* la *quartina* ó cuarteta de pies que rimen respectivamente en sus dos extremos y

en sus dos bordones centrales; la *sestina* ó sextilla española, compuesta y formada por una cuarteta que se apoya ó descansa sobre un pareado; la *octava rima* ú octava real, que en nada difiere ni se distingue de nuestra octava heroica; y la *strofa della canzone,* semejante en un todo á la estructura silábica y rimial de nuestra silva, ó á la estructura rimial y silábica de nuestra oda, salvo en que la última estrofa de la canción itálica suele ser más breve que las estancias de que va precedida. También en italiano, como en español, existe la *octavilla* de metro variable, con sus consonancias fuertes ó agudas en sus bordones cuarto y octavo, como existe también la estrofa sáfica de origen griego y de uso latino, á modo de esta estancia de José Carducci:

Te giova il grido che le turbe assorda
E all'armi incalza all'armi i cour cessanti,
Te le civile su la ferrea corda
Ire sonanti.

El verso endecasílabo libre, ó sin rima, usóse ya por los poetas itálicos del siglo diez y seis, procediendo, como todos los endecasílabos, del exámetro ó bordón heroico de la antigüedad. Ese verso requiere, más que los otros, el uso de los cortes y mucha variedad en la acentuación rítmica de las estrofas, pudiendo agregarse que la métrica italiana pugnó por volver á la métrica cuantitativa de los latinos, con Caro en la centuria décimasexta, con Chiabrera en el siglo diez y siete, y con Carducci en la centuria décimanona, imitando, sin conseguir apasionar al público grueso, las estancias asclepiadeas y las odas alcaicas que movieron sus rémiges musicales de avispas de oro á la sombra del arbolado del Helicón.

En la metrificación francesa, como en la castellana, los versos no se miden por la cantidad, sino por el número de sus sílabas; pero siempre y en todos los casos debe considerarse que, en la versificación gala, la última palabra de los pies ó bordones se mide y cuenta como si fuese una palabra aguda.

Baif, en la centuria décimasexta, y Marmontel, en el siglo diez y ocho, intentaron fundar la métrica prosódica, es decir, una métrica que se basase en la cantidad, una métrica á modo de la métrica usada por los griegos y los latinos. Fracasaron los dos en su tentativa, obedeciendo sólo el verso francés, como el lusitano y como nuestro verso, al precepto rimial y al número de sílabas de que se compone, con prescindencia absoluta de la cantidad de sus términos ó vocablos. Los versos franceses, como los españoles, nos dan la impresión de un ritmo determinado; pero independiente, dentro de la estrofa, del verso que le antecede y el verso que le sigue, haciendo así la métrica gala, como nuestra métrica, suyo el principio de la variedad dentro de la unidad, de la autonomía de las partes dentro del orden musical del conjunto.

Tenemos, pues, que en el verso francés, como en el hespérico, cada sílaba equivale á un pie, número ó medida; pero también tenemos, lo que no sucede en nuestro modo de metrizar, que la última sílaba con acento agudo se considera siempre como la última sílaba medidora ó calificante de los bordones galos, pudiendo añadirse que si el exámetro yámbico es el verso más usado en Alemania y en Inglaterra, los versos más usados en las otras naciones de Europa, son el endecasílabo en Italia, el de ocho y once sílabas en el país de Tubal, el decasílabo en la Francia del Medio Evo y el de catorce sílabas en la Francia de Víctor Hugo.

En la medida ó recuento de los bordones galos debe atenderse con solicitud á la *cesura* y á la *elipsión,* que consiste en no considerar como pies del verso á las sílabas finales de las palabras que concluyen con una *e* muda, cuando estas palabras están seguidas por otra palabra que principia con una vocal ó con una hache de la misma naturaleza. En cuanto á la cesura no es sino un momento de reposo, que divide ó corta el verso en dos porciones llamadas hemistiquios, momento de reposo del que dice Boileau:

Que toujours dans vos vers,—le sens coupant vos mots,
Suspende l'hemistique — en marque le repos.

Los principales bordones franceses son:

1.º El decasílabo ó de diez sílabas, como el que sigue de Carlos de Orleans:

Si commencay de cœur á souspirer.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ó como este de Víctor Hugo:

Que de feux morts, et que de tombes closes.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

2.º El exámetro, alejandrino ó verso heroico, que consta y se compone de doce sílabas, como el que sigue de Lafontaine:

Sur les humides bords des royaumes du vent.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ó como este de Lamartine:

Écorcent jour à jour le tronc des piramides.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Además de estas dos especies de bordones fundamentales, existen versos de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas, exactamente igual y exactamente lo mismo que en castellano. En el alejandrino ó verso

de doce pies, la cesura va en pos de la sexta sílaba, así como en el decasílabo, ó de diez sílabas, la cesura debe colocarse después de la sílaba cuarta. En los metros menores la cesura no existe, pudiendo en francés, como en español, combinarse y unirse todas estas medidas para originar y para producir múltiples y venturosas orquestaciones.

De Víctor Hugo:

On sent ta grife
1 2 3 4
Das ces buissons.
1 2 3 4

Del mismo:

Voix qui fait sourire
1 2 3 4 5
Et qui fait pleurer.
1 2 3 4 5

Del mismo:

Tantôt sur une rose,
1 2 3 4 5 6
Tantôt sur un gran mont.
1 2 3 4 5 6

Del mismo:

La chanson la plus charmante
1 2 3 4 5 6 7
Est la chanson des amours.
1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

La beauté des fleurs semble faite
1 2 3 4 5 6 7 8
Avec la candeur des rayons.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Elle m'aimait. Je l'aimais. Nous etions
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Deux purs enfants, deux parfums, deux rayons.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

Pareil au saint pasteur, lassé d'un long voyage,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Qui vit vers la fontaine une vierge venir.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Digamos, ahora, que en francés existen dos especies de consonancias, equivalentes á nuestras consonancias graves y agudas: la *femenina,* la formada por los vocablos que concluyen con una sílaba muda, como *encore* y *aurore,* y la *masculina,* la formada por los vocablos que no concluyen con la elipsión de su última vocal, como *zephir* y *embellir,* ó *pareil* y *soleil,* ó *nous* y *genoux.* Agreguemos también que las consonancias femeninas sólo son perfectas, cuando suprimiendo ó tronchando la sílaba muda con que concluyen, — salvo la letra inicial de esta sílaba, — la voz que nos queda es una consonancia masculina suficiente ó bastante. Así *chérie* y *fleurie* son rimas femeninas perfectas, puesto que, eliminando su sílaba muda, se convierten en *cher* y *fleur,* sucediendo otro tanto con las palabras *mouvantes* y *vivantes,* que se transforman, al perder su sílaba callada, en *mouvant* y *vivant.* Agreguemos aún que las consonancias pueden encadenarse de diversos modos, siendo *llanas, comunes* ó *seguidas* cuando á cada dos versos masculinos suceden regular y metódicamente dos versos femeninos, modo ó combinación que prefirió á todas la poesía clásica francesa. Reciben el nombre de rimas *cruzadas,* las rimas de las estrofas en que los bordones primero y tercero son masculinos, siendo femeninos sus bordones segundo y cuarto, ó aquéllas en que son masculinos los bordones segundo y cuarto, siendo femeninas las consonancias primera y tercera, llamándose rimas *redobladas* á las que se suceden sin interrupción durante algunos períodos orquestales,

— ocho ó diez bordones, — y rimas *mezcladas* á las que no se encadenan uniformemente y de un modo fijo, sino de un modo caprichoso y sin orden visible, imitando el modo de versificar de nuestras silvas y nuestras odas. Digamos por último que la poesía francesa, como la castellana, considera el *hiato* como una imperfección, y que sólo tolera el *enjambement* cuando se usa discreta y excepcionalmente de esa estructura gramatical, que consiste en cortar una proposición en dos partes, colocando la primera de esas partes al final de un verso y la segunda de esas partes al principio del verso siguiente, de manera que nos sea preciso pasar de un verso á otro para conocer el sentido de la proposición. Malherbe proscribía el *enjambement*, y Boileau nos ha dicho del *hiato*.

Gardez qu'une voyelle, á courir trop hatée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

Volvamos ya al estudio de las medidas fundamentales de la métrica gala. Su decasílabo, nuestro bordón de once, es el más antiguo de todos los versos franceses, tropezándose con él en las más remotas canciones de gesta, como la *Chanson de Roland*. Se halla acentuado rítmica ó tónicamente en sus sílabas cuarta y décima, pareciendo descender del exámetro ó verso de doce sílabas de los latinos. Poco importa que las sílabas tónicas, la décima y cuarta, estén seguidas por una sílaba muda ó de acento átono, porque esta sílaba no se cuenta ni influye en la medida ó número. Añadamos que, aun cuando la cesura media del decasílabo clásico francés es forzoso que se halle en pos de la cuarta sílaba tónica, — ó después de la quinta, si la quinta es átona, — algunos poetas han diversificado el endecasílabo medioeval dividiéndole en dos hemistiquios iguales de cinco pies silábicos.

En una y otra forma, bajo una ú otra estructura, el endecasílabo galo resulta armonioso, de amable timbre y de muchísima flexibilidad, lo mismo que el nuestro, hallándose ya en las canciones de gesta de más remota data. La canción de gesta sirvió, en sus orígenes, para entretener los ocios sin objeto de los feudales. El juglar las cantaba junto á la chimenea de los castillos, durante los yantares de duración luenga, ó en los torreones de arquitectura gótica cuando la noche estiva se viste con el manto de luces de la luna. El trovador es hijo del juglar, que le anuncia y precede, pues no es otra cosa que un juglar que recita sus propios versos al son de la viola ó al compás del laúd. Así es como tropezamos ya con el decasílabo en la *Chanson de Roland,* que narra la sorpresa sufrida por el héroe francés de larga memoria en una de las gargantas de los Pirineos. El épico canto parece ser de la segunda mitad de la centuria undécima y es muy posible que su autor lo calcara sobre otro canto épico de fecha anterior, de contextura aun mucho más informe y rudimentaria. En el poema cíclico, en la caballeresca y heroica canción, el metro es variable y la rima no existe sino por accidente; pero ya los pies asonantados son cadenciosos, y la cesura sigue con rectitud á la sílaba cuarta, que es la sílaba tónica, como observaréis en el bordón que copio del canto inmortal:

Roland à mis — l'olifan à sa bouche.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ó en este otro:

Passé le jour, — la nuit est arrivée.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ó en este otro:

Quand jo serai — en la bataille grand.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ó en este otro:

Franceis sunt bon, — si ferrunt vassalment.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ó en este otro:

Sep ans tous pleins — ad ested en Espagne.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

El verso decasílabo francés es, por lo tanto, un bordón compuesto de diez números ó medidas silábicas, de las que la cuarta y la décima están acentuadas. El primero de sus acentos tónicos solía apoyarse en algunas antiguas canciones de gesta, en la sílaba seis, lo que le daba aún mayor parecido con el verso español de once sílabas. Cuando este metro está dividido en dos hemistiquios perfectos de cinco sílabas, este metro suena como suena el dodecasílabo castellano. En ambas contrucciones, yo le hallo á este bordón armonía y dulzura, aun cuando no tenga toda la elasticidad y toda la escala de tonalidades que dan soltura y brío al endecasílabo de los españoles.

De Carlos de Orleans:

Pour ce tournay — en confort mon penser.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De Eustaquio Deschamps:

Estoc d'honneur et arbre de vaillance.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De Clemente Marot:

Des oiselets peints de couleurs étranges.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

Et s'endormir au son de l'eau qui bruit.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

De ne pas voir les premiers raisins murs.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De Lamartine:

Je vois encore — une terre féconde,
4 10
Où l'oranger — fleurit près des jasmins,
4 10
Terre d'amour — qu'un soleil pur inonde
4 10
Et que ses fils — déchirent de leurs mains.
4 10

De Víctor Hugo:

La sorcière assise — allonge sa lippe.
5 10
L'araignée accroche — au toit son filet.
5 10
Le lutin reluit — dans le feu follet
5 10
Comme un pistil d'or — dans une tulipe.
5 10
Je ne sais plus quand, — je ne sais plus où.
5 10
Maître Ivon soufflait — dans son biniou.
5 10

Esta última forma, más que á la estructura de nuestros endecasílabos, se asemeja á la estructura de nuestros versos de doce sílabas, como se parece á la estructura de los versos hispanos de diez sílabas esta musical estrofa octosilábica de Víctor Hugo:

Si vous n'avez — rien à me dire,
4 8
¿Pourquoi venir — auprès de moi?
4 8

¿Pourquoi me faire — ce sourire
4 8
Que tournerai — la tête au roi?
4 8
Si vous n'avez — rien à me dire,
4 8
¿Pourquoi venir — auprès de moi?
4 8

Es claro que para establecer semejanzas ó parentescos entre estos bordones y nuestros bordones, necesitamos no echar en olvido la ley metrificadora del idioma español, dividiendo cada bordón francés en dos hemistiquios y considerando como una doble sílaba, la sílaba aguda con que cada hemistiquio remata ó concluye. Desde que ya sabemos lo mucho que la cesura influye sobre la melodía del lenguaje poético y desde que ya dijimos que las sílabas átonas no se toman en cuenta, — aunque siempre se miden, — es evidente que cada uno de los versos franceses de diez ó doce sílabas, bipartitos ó hemistiquiados, es un simple compuesto de dos bordones de cinco ó seis sílabas con su sílaba última acentuada. Cada corte, pausa, cesura ó hemistiquio adquiere, en consecuencia y en virtud de su acento finalizante, una sílaba más. Si medimos los versos como los versos se miden en francés, sin prescindir de las sílabas mudas al señalar los números del bordón, resultarán mayores las semejanzas que señalamos entre las métricas del idioma galo y el idioma nuestro. Medid, en armonía con lo que antecede, este pie silábico de Alfredo de Musset:

Pour voir le coin — de sa prunelle.
1 2 3 4 y 5 1 2 3 4 5

Ó este otro del mismo:

Plus longue qu'un — manteau du roi.
1 2 3 4 y 5 1 2 3 4 y 5

Todavía nos será más fácil y comprensible la metrificación del verso francés, si prescindimos de la cesura, que no es común ni imperiosa en el octosílabo, recordando además que el acento tónico carga ó pesa sobre la última sílaba de cada vocablo, cuando esta sílaba no es una sílaba muda, acentuándose, cuando la última sílaba es silenciosa, la penúltima sílaba de las palabras.

De Lamartine:

Com - me - l'au - be - qui - se - dé - ga - ge
1 2 $\overline{3}$ 4 5 6 7 8 9
Des - der - niers - voi - les - du - ma - tin.
1 2 $\overline{3}$ $\overline{4}$ 5 6 7 8 y 9

De Víctor Hugo:

Quoi - que - je - sois - fait - de - mi - sè - re,
$\overline{1}$ $\overline{2}$ 3 $\overline{4}$ $\overline{5}$ 6 7 8 9
Et - que - tu - sois - fai - te - d'a - zur.
1 $\overline{2}$ 3 $\overline{4}$ $\overline{5}$ 6 7 8 y 9

Son, pues, versos castellanos de nueve sílabas los versos que anteceden, siempre que los midamos con arreglo á las prescripciones de nuestra métrica. Si en francés son octosílabos ó de ocho medidas, es porque en francés no se observa la ley acentuadora de nuestros bordones agudos y se suprime, en cambio, la sílaba muda con que terminan frecuentemente los términos ó voces.

De Víctor Hugo:

Jeu - nes - a - mours, - si - vi - te é - pa - nou - i - es,
$\overline{1}$ 2 3 $\overline{4}$ 5 6 $\overline{7}$ 8 $\overline{9}$ 10 11
Vous - ê - tes - l'au - be et - le - ma - tin - du - cœur.
$\overline{1}$ 2 3 $\overline{4}$ $\overline{5}$ 6 7 8 9 $\overline{10\text{ y}}$ 11

Del mismo:

Le-broui-llard-est-froid,-la-bru-yè-re est-gri-se;
1 $\overline{2}$ 3 4 $\overline{5}$ 6 7 8 $\overline{9}$ 10 11

Les-trou-peaux-des-bœufs-vont-aux-a-breu-voirs.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 y 11

Del mismo:

Je dirai sans relâche — et redirai sans trêve
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
La vérité;
1 2 3 4 y 5
Je serai dans l'écume — obscure de la grève
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
Une clarté.
1 2 3 4 y 5

Del mismo:

Le lourd nuage, effroi — des matelots livides
1 2 3 4 5 6 y 7 8 9 10 11 12 13 14
Sur le pont accroupis,
1 2 3 4 5 6 y 7
Pour le brun laboureur, — dont les champs sont arides,
1 2 3 4 5 6 y 7 8 9 10 11 12 13 14
Est un sac plein d'épis.
1 2 3 4 5 6 y 7

El alejandrino es el verso de mayor arraigo y de mayor uso en la métrica gala. Técnicamente, su cesura osquestal debe ir en pos de la sílaba sexta; pero á causa de la monotonía y de la falta de movimiento de que el alejandrino clásico adolece, los númenes románticos se despreocuparon poco á poco de la cesura, como de una inútil y muy incómoda obligación. Esto ha aumentado su variedad, aunque yo sospecho que en perjuicio de su cantora y amable armonía. Es, pues, el alejandrino un bordón compuesto de dos hemistiquios, bordón que suele constar de doce ó de trece sílabas, según sean agudas ó graves, masculinas ó femeninas, las rimas con que acaba ó concluye el metro silábico. Midiendo el alejandrino francés con arreglo á nuestra métrica, hallaremos que siempre se compone de catorce sílabas, unas veces porque,

cuando sus hemistiquios terminan con una voz aguda, esta voz aumenta en una sílaba los pies de cada una de las mitades del bordón, y otras veces porque, terminando cada uno de sus hemistiquios con una sílaba breve ó átona, todas las sílabas de cada cláusula hemistiquial se cuentan y miden en nuestra prosodia. Si el decasílabo francés ya florece en el siglo once, bueno es decir que el alejandrino francés, el más alto y el más heroico de todos los versos de progenie gala, cunde y se desenvuelve en la centuria décimasexta, gracias al numen armoniosísimo de Ronsard.

Midamos algunos alejandrinos, considerándolos como un compuesto de dos bordones de siete sílabas.

De Ronsard:

Forêt, haute maison — des oiseaux bocagers.
1 2 3 4 5 6 y 7 1 2 3 4 5 6 y 7

Del mismo:

J'aime fort les jardins — qui senten le sauvage.
1 2 3 4 5 6 y 7 8 9 10 11 12 13 14

De Du Bartas:

A l'ombre, d'un pas lent — ses gras troupeaux ramène.
1 2 3 4 5 6 y 7 1 2 3 4 5 6 7

De Regnier:

Je cours sous divers vents — de diverses fortunes.
1 2 3 4 5 6 y 7 8 9 10 11 12 13 14

De Corneille:

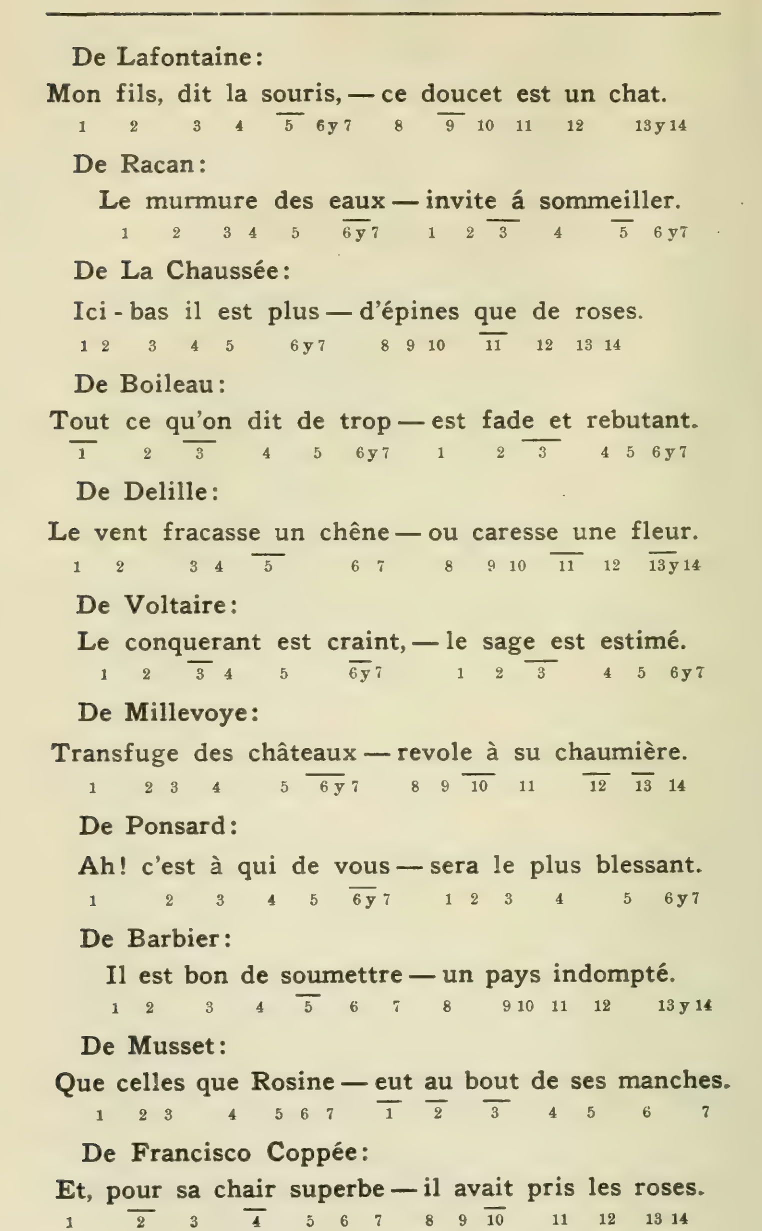
S'étonne du supplice — aussi bien que du crime.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

De Racine:

Il ne nous reste plus — que la triste memoire.
1 2 3 4 5 6 y 7 8 9 10 11 12 13 14

De Molière:

Efforçons-nous de vivre — avec toute innocence.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7



De Lafontaine:

Mon fils, dit la souris, — ce doucet est un chat.
1 2 3 4 5 6y7 8 9 10 11 12 13y14

De Racan:

Le murmure des eaux — invite á sommeiller.
1 2 3 4 5 6y7 1 2 3 4 5 6y7

De La Chaussée:

Ici-bas il est plus — d'épines que de roses.
1 2 3 4 5 6y7 8 9 10 11 12 13 14

De Boileau:

Tout ce qu'on dit de trop — est fade et rebutant.
1 2 3 4 5 6y7 1 2 3 4 5 6y7

De Delille:

Le vent fracasse un chêne — ou caresse une fleur.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13y14

De Voltaire:

Le conquerant est craint, — le sage est estimé.
1 2 3 4 5 6y7 1 2 3 4 5 6y7

De Millevoye:

Transfuge des châteaux — revole à su chaumière.
1 2 3 4 5 6y7 8 9 10 11 12 13 14

De Ponsard:

Ah! c'est à qui de vous — sera le plus blessant.
1 2 3 4 5 6y7 1 2 3 4 5 6y7

De Barbier:

Il est bon de soumettre — un pays indompté.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13y14

De Musset:

Que celles que Rosine — eut au bout de ses manches.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

De Francisco Coppée:

Et, pour sa chair superbe — il avait pris les roses.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

De Leconte de Lisle:

Viens boire aux cavités — pleines des feuilles vertes.
1 2 3 4 5 6 y 7 1 2 3 4 5 6 7

De François Porché:

Dans la plus humble peine—et dans l'œuvre puissante.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

De Juan Rayter:

Sans vouloir l'un ni l'autre — oser nous reconnaître.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

De Alejandro Arnoux:

Dans le saule pleureur — gemit un rossignol.
1 2 3 4 5 6 y 7 8 9 10 11 12 13 y 14

De Alfredo Mortier:

Que nul chant ne l'égale — aux cordes de la lyre.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

De J. Valcher:

Dans mon cœur libre et haut — comme un oiseau qui vole.
1 2 3 4 5 6 y 7 8 9 10 11 12 13 14

De Stuart Merrill:

Il a defait la boucle — énorme du manteau.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 y 7

De Lamartine:

Terre, soleil, vallons, — belle et douce nature,
6 y 7 14
Je vous dois une larme — aux bords de mon tombeau!
7 13 y 14
L'air est si parfumé! — la lumière est si pure!
6 y 7 14
Aux regards d'un mourant — le soleil est si beau!
6 y 7 13 y 14

De Víctor Hugo:

Moi, je parlais tout bas. — C'est l'heure solennelle
6 y 7 7
Où l'âme aime à chanter — son hymne le plus doux.
6 y 7 6 y 7

Voyant la nuit si pure — et vous voyant si belle,
7 7
J'ai dit aux astres d'or: — ¡Versez le ciel sur elle!
6y7 7
Et j'ai dit à vos yeux: — ¡Versez l'amour sur nous!
6y7 6y7

Concluyamos diciendo que la lengua francesa, y por consiguiente la poesía francesa, tiene muy poco del elemento germánico que se halla confundido, en sus orígenes, con el elemento celta y latino. Es indudable que al latín debióle su versificación, que cambió la cantidad antigua por los acentos tónicos de las musas meridionales; pero es indudable que sólo debióle sus ironías, así como sus modos de sentir y de fantasear, al elemento céltico, que se confunde con el latino en el molde matriz de la raza. El espíritu céltico, al que la latinidad impuso su lengua y su cultura, conservó y conserva sus características esenciales, siendo ese espíritu, que sabe jugar con los vocablos de doble sentido y traducir las romancescas aspiraciones del corazón, el espíritu encantador, fecundo é inmortal de la Francia.

Poco difiere la metrificación portuguesa de la castellana, siendo las mismas la ley rimial y la ley acentuadora de los dos lenguajes. Lo diverso reside, más que en el modo de dividir los vocablos y de contar las sílabas, en la pronunciación y en la escritura. Creo, en consecuencia, inútil agregar, que en ambos idiomas se observan las mismas prescripciones para las sinalefas, así como también para la mensura de los vocablos graves, agudos y esdrújulos puestos al fin de los bordones ó de los hemistiquios.

Sólo indicaré las siguientes observaciones de medida:

1.º El compuesto *ei*, que carga por lo común el acento en la *é*, vale sólo una sílaba.

De Camões:

Ajuda o seu destino de maneira.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

2.º No se descomponen ni descoyuntan en portugués, como no se descomponen ni descoyuntan en castellano, las voces terminadas en *ia* y en *io,* cuando el acento carga en la penúltima sílaba de la voz.

De Camões:

Que as fontes, onde nascem, tem por gloria.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Fonte de desamparos e adulterios.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

3.º Los compuestos finales en *eo* y *oa* se descomponen siempre, aun sin acento escrito.

De Camões:

Os soberbos e prosperos tropheos.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

As venturosas náos, levando a pro - a.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

4.º También se disgregan los compuestos de *ao, oe* y *ou,* lleven ó no un signo diferencial sobre la primera de sus vocales.

De Camões:

Da formosa e miserrima prisã - o.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Tanto que estas palavras acabo - u.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

5.º En portugués, como en castellano, las termina-

ciones en *ío* y en *ía* valen por dos sílabas, cuando están acentuadas en la *í*.

De Camões:

Os cabellos angelicos trazi - a.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Deixando o porto em fin do doce ri - o.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Tampoco difieren, el lusitano y el español en cuanto á la cesura, el acento tónico y el número de sílabas con que cuentan los versos agudos, siendo muy frecuentes en sus bordones, como en nuestros bordones, los combinados de cuatro y ocho, siete y cinco, y once y siete pies métricos ó medidas silábicas.

De Casimiro de Abreu:

Esta rosa foi - me dada
1 2 3 4 5 6 7 8
Ao som d'um beijo primeiro.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Como do sopro da brisa
1 2 3 4 5 6 7 8
Os ais do teu coração.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Do livro de minha vida
1 2 3 4 5 6 7 8
Um canto immenso de dôr.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

De Raimundo Correa:

Na languorosa pupilla
1 2 3 4 5 6 7 8
Boia uma tristeza vaga.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Deliciosissima cama
1 2 3 4 5 6 7 8
Dos farroupas nauseabundos.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Ao amargo azul, a tinta
1 2 3 4 5 6 7 8
Glauca mistura do mar.
1 2 3 4 5 6 7y8

De *A musa em ferias* de Guerra Junqueiro:

E casta como as espadas,
1 2 3 4 5 6 7 8
E recta como a justiça.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

E como se fosse a aurora
1 2 3 4 5 6 7 8
Montada sobre um trovão.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Como o iman procura o norte
1 2 3 4 5 6 7 8
E o cego procura a luz.
1 2 3 4 5 6 7y8

El endecasílabo portugués se mide como el nuestro, obedeciendo á las mismas leyes acentuadoras que el endecasílabo castellano.

De Abreu:

Suspira na guitárra cantinélas.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

As pobres flóres da grinálda vírgem.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Quero morrér cercádo dós perfúmes.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Raimundo Correa:

Seu ninho virginál deserto fíca.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

De rubra e vigorósa côr tingía.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De Guerra Junqueiro:

Um grupo de ridículas casquílhas.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Com uns lenços de réndas trabalhósas.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Del mismo:

Sobre o cadáver da latína ráça.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

La semejanza no desaparece ni se atenúa en los versos compuestos ó dobles, que son á manera de hermanos siameses de nuestros decasílabos, dodecasílabos y alejandrinos.

De Correa:

O infante dorme — o infante sonha.
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Del mismo:

Sobre os doceis — do ninho do ouro.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

Que enchendo a terra, —o os ceos e o mar.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 y 10

De Abreu:

De patria formosa — distante e saudoso.
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Del mismo:

Das horas caladas — das noites d'estio.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Del mismo:

Chorando e gemendo — meus cantos de dôr.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 y 12

De Guerra Junqueiro:

Como um antro onde existe — um crime silencioso.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Como contra uma capa — ensanguentada um toiro.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Acorrentae - lhe as mãos — que fique bem seguro.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Meteu - se - lhe no quarto — assim como um bandido.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Ordem, corre a pedir — auxilio a guilhotina.
1 2 3 4 5 6 y 7 1 2 3 4 5 6 7

Del mismo:

Em largas vibrações — de luz crepuscular.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 y 7

Del mismo:

Cavalhos de Inglaterra — e amantes do Brasil.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 y 7

Del mismo:

Retortas para a luz — farmacias para a dôr.
1 2 3 4 5 6 y 7 1 2 3 4 5 6 y 7

No puedo detenerme; pero imagino que los ejemplos que anteceden bastan y sobran para señalar el parentesco y las relaciones entre la metrificación castellana y la portuguesa. Por si no bastasen, léanse estos otros que entresaco de la tercera edición de *A morte de D. João* de Guerra Junqueiro:

Heptasílabo:

E as rosas das campinas.
1 2 3 4 5 6 7

También de siete:

Com lategos de auroras.
1 2 3 4 5 6 7

De siete aún:

Roseira sempre em flor.
1 2 3 4 5 6 y 7

Octosílabo:

Debaixo das gelosi - as.
1 2 3 4 5 6 7 8

También de ocho:

Um ninho de rouxino - es.
1 2 3 4 5 6 7 8

De ocho aún:

Mas eram ondas do mar.
1 2 3 4 5 6 7 y 8

Endecasílabo:

Escada de Jacob que nos ascende.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

También de once:

Como os candidos lyrios virgina - es.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De once aún:

Entre nuvens de azul, nuvens de amor.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 y 11

Alejandrino:

Entre os rotos papeis, que dormem pelas tendas.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

También de catorce:

Os ternos madrigaes, as infantís poesias.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

De catorce aún:

Ao verem o clarão — dos olhos de Jesus.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6y7

No pertenece la lusitana calología al número de las que sacrifican la idea al arte. Guerra Junqueiro se burla donosamente de los poetas que estrangulan el pensamiento en las aras del ritmo. Para el inmortal cantor portugués, "la poesía es una verdad transformada en sentimiento." — "El poeta, dice, está obligado á ser un hombre de su tiempo." — "Nuestra época, dice también, es una época de análisis, de crítica, de observación, y la poesía, como todas las artes, tiene que obedecer necesariamente á esta tendencia irresistible." — "Un gran problema político ó económico, añade el trovador, lo mismo nos sirve de asunto para un tratado que de asunto para una oda, por la misma razón que atestigua que de un bloque de mármol podemos hacer los peldaños de una escalera ó una Venus de Milo." Y arguye con sabrosa ironía: — "Llorar, creer, amar, — es el triángulo luminoso dentro del cual está encerrado el destino del poeta. El trovador debe ser una especie de ignorante divino, de sublime analfabeto, viviendo fuera de la realidad prosaica, en los vaporosos mundos del ensueño, el éxtasis y el misterio. ¡Ay de él si un día muerde en los frutos venenosos de la ciencia! ¡Ay de él si aparta sus ojos lagrimeantes de las regiones sublimes para fijarlos en los tremedales donde se

revuelve la miseria, la crápula, el hormigueo del vicio! Desde ese momento el poeta, el ángel, el que arrancaba á la lira canciones dulcísimas y quejumbrosas, seguirá siendo apenas un energúmeno retórico sobando la zambomba de las filantropías sociales á golpes de alejandrino. La escoria del público, la multitud instintiva y ordinaria, podrá llenar la barraca de esos pantomineros literarios, y aplaudir su música bárbara y charlatanesca; pero las almas finas y delicadas, las que tienen dentro de sí, como una flor ideal, el sentimiento de lo *Bello,* esas prefieren y han de preferir eternamente las armonías consoladoras y voluptuosas de una cítara lamartiniana á las metrificaciones epilépticas de los tamborileros revolucionarios." Y Guerra Junqueiro, "que pertenece á esta escuela repugnante y detestable", piensa lo mismo que Víctor Hugo, poeta social, que era artista, y no era poeta, — siendo el poeta por antonomasia, — para Barrett y para otros que no son Barrett.

¿Qué se deduce de este brevísimo y elemental estudio acerca de la versificación comparada? ¿Se deduce, acaso, que los poetas hespéricos deben versificar siguiendo los cánones á que se ajustan los poetas franceses? Es indudable que hay no pocas semejanzas y no pocos vínculos entre todas las metrificaciones que tienen por base el número silábico y el acento ritmial; pero es indudable también que como idioma métrico, como lengua parnásica, el francés no es tan flexible, ni tan variable, ni tan sonoro, ni tan polirítmico como nuestro idioma. La prueba es que nosotros podemos hacer nuestras todas sus armonías, todas y cada una de sus combinaciones, en tanto que él no puede utilizar las nuestras á pesar de lo mucho que pule y que retoca su lenguaje métrico. Es verdad que tampoco lo pretende. La abundancia de sus agudos

se lo impide, y aunque la abundancia de sus agudos no se lo impidiera, se lo impediría su vanidad de raza nutriz y directora. Nosotros somos menos soberbios y más manejables. Hijos de españoles y de italianos, á pretexto de enriquecer lo propio, pensamos en francés y acabaremos por escribir en ritmos más inflexibles que nuestros ritmos de asombradora y de opulenta ductilidad. Se arguye que así nos rejuvenecemos, como si fuera joven lo que nos apropiamos, cuando, si bien se mira, sólo nos empuja y nos mueve el rencor hacia la sangre que corre por nuestras venas. Y también por las venas de nuestro espíritu. Unamuno está en lo cierto, muy en lo cierto, cuando nos dice que "la sangre del espíritu es la cultura, la educación, y sobre todo, y ante todo, y por encima de todo, y por debajo de todo, la lengua." Como nosotros no queremos pensar y sentir en español ni en americano, hacemos lo posible por transformar la lengua, el ritmo, el modo de exponer los afectos del alma, á fin de que la sangre de nuestro espíritu se transmude en sangre francesa. Y pagamos el yerro ó pagamos el avance, desprendiéndonos de una inagotable variedad de ritmos polisonoros, para encerrarnos en la coraza de una versificación muy melódica, pero menos rica y menos dúctil, por su modo de ser acentual, que la castellana versificación. Así los pies de once sílabas, acentuados todos y cada uno en sus sílabas cuarta y séptima, resultan más monótonos para el oído y menos ágiles para expresar los diferentes cambios del sentir, que los pies de once sílabas acentuados como se suele en nuestra lengua y en nuestra ley. El acento variable, que tan pronto se detiene en la sexta como se detiene en la cuarta y octava, da al metro una elasticidad más en armonía con el modo de ser de nuestro espíritu, cielo americano que en un instante pasa del celeste al rojo

y del rojo al gris. Es claro que no me refiero á los casos particulares y de excepción. Rubén Darío, en muchas ocasiones, es Rubén Darío.

Como pienso volver á ocuparme de las cosas del metro y de la rima cuando examine las virtudes y los errores de la poética de nuestros simbolistas, espero que el lector me perdonará lo elemental del estudio que antecede sobre el ritmo y las consonancias. Sólo quiero añadir que los vínculos existentes entre las versificaciones que tienen por base el número silábico y el acento rimial, se anulan y dejan de ser cuando se las compara con las metrificaciones regidas por la cantidad silábica, al modo griego y latino, más que por el acento caracterizante y el número de las sílabas, al modo itálico y español.

Las sílabas, lo mismo en inglés que en castellano, son los elementos primordiales de la versificación. Las sílabas, lo mismo en inglés que en castellano, se agrupan en series matrices y metódicas para constituir los bordones ó líneas musicales. Aquí se interrumpe la semejanza, porque el *acento* y la *cantidad*, — no el acento solo, — constituyen la marca y la esencia del verso británico, teniendo las voces británicas como las españolas, — por largas que sean, — un acento *tónico* único é invariable. El acento gramatical es otra cosa, pues aun cuando en inglés no se usa ningún acento escrito, las palabras compuestas tienen todos los acentos de las voces de que están formadas. En inglés, como en castellano, los monosílabos son acentuados ó no acentuados según tengan significación propia, en tanto que los nombres substantivos, las palabras objetivantes, los verbos y los adverbios tienen acentuada una de sus sílabas. Los artículos, las preposiciones y las partículas por lo común carecen de acento en la versificación británica, uniéndose mu-

chas veces el acento gramatical y el acento rítmico sobre la misma sílaba, por así demandarlo y requerirlo las exigencias del arte de trovar. La naturaleza precisa del acento aun se discute en inglés lo mismo que aun se discute en castellano. Para unos, esa naturaleza estriba y reside en la elevación de la voz, *pitch of the voice;* para otros, se halla y debe buscarse en la sonoridad del tono, *loudness of tone;* y para otros el acento no es sino la fuerza ó peso, *stress,* con que pronunciamos una sílaba determinada en cada término ó en cada vocablo.

La *cantidad* es una de las bases principalísimas de la versificación inglesa, entendiéndose por *cantidad* el tiempo empleado en pronunciar una sílaba y pudiendo considerarse cada sílaba *larga* como equivalente á dos sílabas *breves* ó *cortas.* Esta división en dos categorías satisface y llena los propósitos de la prosodia, aun cuando es indudable que en ninguno de los dos casos existen sílabas que se pronuncien en una misma igualdad de tiempo, y aun cuando es indudable que el espacio que ocupa una sílaba corta no es estrictamente la mitad del espacio que se emplea en pronunciar una sílaba larga. En *forget* y en *gether* es larga la sílaba primera, lo que no quiere decir que tardemos el mismo espacio en su pronunciación, como á pesar de ser larga la sílaba segunda de *undo* y de *human* no empleamos en pronunciarlas doble tiempo del que empleamos en pronunciar la primera sílaba de las mismas voces. — Una vocal breve, cuando se encuentra aislada ó no va seguida de consonante alguna, se considera á modo de sílaba corta, como en *a* ó en *the,* de igual manera que una vocal breve, cuando va seguida por una consonante simple ó por una misma consonante duplicada, constituye una sílaba corta también, como en *man, nun, bed, penny* y *to hurry.*

Es bueno advertir que una vocal breve, en muchos casos, puede constituir una sílaba corta aun yendo seguida de dos consonantes diversas, si la primera de ellas es muda y la segunda es líquida. — Son sílabas dobles las que contienen un diptongo ó una vocal larga, como *far, new, great, loud, poet* y *bouy,* así como también todas las formadas por una vocal á la que siguen dos consonantes diversas, á condición de que la primera de estas consonantes no sea muda ni la segunda líquida, como en *rich, tomb, means, wound, metre, olden* y *number.*

Es, pues, substancialísima la diferencia entre nuestra versificación y la versificación británica. Esta se basa en el *acento,* como la española, pero atiende y contempla á la *cantidad* casi tanto como al *acento.* Brewer nos dice, en la página 23 de la edición edimburguesa de su *Orthometry,* que el ritmo de los versos ingleses se basa en el acento, "distinguiéndose característica y esencialmente por la ondulación métrica de sus sílabas acentuadas ó no acentuadas." Brewer reconoce, sin embargo, que el ritmo de los versos clásicos de su país, se funda en la cantidad, "la cual en los poetas griegos y latinos obedece á leyes mucho más rígidas — *much more rigid laws* — que las leyes á que se hallan sujetos los pies músicos ó concertados del bordón inglés." Agrega que son muchos los escritores que han abordado este tema y muchos los ensayos que se han hecho para probar que es la cantidad, y no el acento tónico, el eje de la versificación británica, lo que no es aceptable ni sostenible por lo que se deduce de los estudios y de los análisis últimamente verificados. No niega y no pretende negar que "la cantidad es un elemento de importancia en la perfección métrica, un elemento que es asiduamente cultivado por todos nuestros poetas — *sedulously cul-*

tivated by all our poets — como un modo de embellecimiento, aunque la cantidad no sea la base del ritmo." Y Brewer, que no es cuantitativo y sí acentual, concluye afirmando que el verso que más se acerca á la perfección y más armoniosamente suena en el aire, es aquel en que *"the quantity and accent sould coincide."* Es indudable, entonces, que es necesario que los versos ingleses respondan á la ley del acento y á la ley de la cantidad para que satisfagan nuestras aspiraciones de hermosura y de melodía. Hay, por lo tanto, un elemento fundamental, — que no existe en nuestra versificación, — en la versificación británica, elemento que es necesario tener muy en cuenta según lo que nos dice el propio tratado de Brewer. Así en Longfellow y en Tennyson encontraréis usados el hexámetro y el pentámetro antiguos, como encontraréis las antiguas medidas troquea y alcaica. Ved un ejemplo de movimiento troqueo, — *trochaic pentameter,* — en Longfellow:

Waiting for the crows and blackbirds,
Waiting for the jays and ravens.

Ved, ahora, un ejemplo del exámetro antiguo, — *classical hexameter,* — en el mismo autor:

Bright rose the sun next day; and all flowers of the garden
Bathed his shining feet with their tears, and anointed his tresses
With the delicious balm that they bore in their vases of crystal.

También encontraréis en Tennyson ese mismo culto y esa misma afición á la cantidad, afición y culto que igualmente se observan en Canning y en Cowper, en Byron y en Dryden.

Movimiento sáfico en Tennyson:

The linnet born within the cage,
That never knew the summer woods.

Bordones pentámetros del mismo autor:

These lame hexameters the strong winged music of Homer!
No — but a most burlesque barbarous experiment.

No quiero cansar á mis lectores copiando páginas enteras de los poemas de Longfellow ó de las obras rítmicas de lord Tennyson. Me basta decir, respecto al segundo, que obedecen al movimiento yámbico todas las estancias de su largo poema *In Memoriam* y que obedecen á la ley cuantitativa casi todos sus *Early Poems,* como me basta decir del primero que obedecen al movimiento troqueo los versos de *The song of Hiawatha,* siendo además un rarísimo ejemplo de clásica fabricación de exámetros su popular y célebre *Evangeline.* Paréceme mejor que insistir sobre lo demostrado, ocuparme del modo rimial inglés, de acuerdo con lo que nos enseña el retórico Brewer.

Éste define la rima como una semejanza ó conformidad de sonido — *similarity of sound* — entre las sílabas finales de dos ó más versos, entendiéndose por rimas perfectas aquellas en que existe un acuerdo clarísimo de sones lo mismo en sus vocales que en sus consonantes, como en los casos que van á continuación:

1.º — *Sky (skai)* y eye *(ai).*
2.º — *Roar (ror)* y *shore (chor).*
3.º — *Birth (beurz)* y *mirth (meurz).*
4.º — *Nerve (neurv* y *to swerve (tu suerv).*
5.º — *Bruise (brus)* y *to transfuse (tu transfiús).*

En general, fuera de las que tienen similitud exacta de sonido, son rimas perfectas las que obedecen á una de las dos estructuras siguientes:

(A) — Aquellas que ofrecen alguna divergencia entre las consonantes de la porción rimial; pero cuya

desemejanza es tan débil y tan ligera que no merece que la consideremos á modo de choque ó contraste, como suele ocurrir con la *b* y la *p*, la *d* y la *t*, la *c* y la *g*, la *f* y la v ó la *s* y la *z*.

(B) — Aquellas que están formadas por sílabas de cadencia larga y ampliamente sonora, como suelen ser las cadencias finales de la mayoría de los términos polisilábicos.

Digamos, en fin, que se consideran especialmente rimas de mala ley aquellas en que hay una diferencia perceptible y clara en el sonido de las vocales que componen la porción rimial, ó aquellas que difieren no sólo en el sonido de estas vocales, sino también en el modo de sonar de las consonantes de que consta la sílaba que cierra el bordón. Y hago gracia al lector, al llegar aquí, del estudio de las licencias métricas, ortográficas y gramaticales que el idioma inglés permite á sus trovadores, por parecerme que basta lo expuesto en este capítulo para demostrar, sin respuesta posible, que no hay versificación más elástica, con más tonos, con una mayor riqueza de sonidos, con más variada musicalidad en sus acentos, con leyes más sencillas y menos férreas, con más facilidades para traducir las quietudes y las borrascas de nuestro espíritu, que aquella que aún vibra maravillosamente en la epístola de Rioja, en el madrigal de Gutiérrez de Cetina y en los octosílabos de las comedias de Moreto ó de don Juan Ruiz de Alarcón.

Así los cambios, que no estén de acuerdo con la franca índole y la opulenta música de nuestro idioma, no sirven ni servirán jamás para embellecerle, porque sólo servirán para aprisionarlo en ritmos menos libres y menos ágiles que nuestros ritmos, robando á nuestra dicción y á nuestro pensamiento aquella claridad luminosa y viril que fué uno de los timbres

más envidiados de nuestro sonoroso y dulcísimo componer. Nuestra versificación carece del artificio elegante de la francesa, de la femenina dulzura de la italiana y del demodado clasicismo del bordón inglés; pero tiene, en parte, estas condiciones y sus condiciones propias, insuperables, excepcionalísimas de brío, pompa, altitud, orquestación, franqueza, limpidez y elasticidad. Y el que crea que puede darnos más armonías que las armonías que poseemos, á las que yo no encuentro rivales en ningún parnaso ni en idioma alguno, es que no sabe lo que pretende y escribe para otros que también lo ignoran, por no haber leído las décimas que cantaba el numen de Calderón y por no conocer los bordados abencerrajes que trenzó la musa de don José Zorrilla.

Bueno es que el lector sepa, para concluir, que ni uno solo de los poetas nuestros á que en este capítulo y en los anteriores me referí, tiene una efigie que le recuerde en nuestras plazas ó paseos públicos. En cambio se anuncian y se preparan bustos y zócalos para otros ingenios que murieron ayer, olvidando que las estatuas sólo las decreta la posteridad. Francisco Acuña de Figueroa, el autor de la canción patria, aún espera su día. Alejandro Magariños Cervantes, el primero que le dió á nuestras musas su carácter nativo, aún aguarda su hora. Eso no es justo y eso habla mal de una generación que sólo sabe honrarse á sí misma. ¡Levantad en mármoles, para que el futuro acepte lo que hacéis, un altar á Figueroa y otro á Magariños!

CAPÍTULO V

Ampliación de los anteriores

SUMARIO:

I. — Don Andrés Bello. — Importancia y oficio de la cantidad en el verso castellano. — Hermosilla y el verso cuantitativo. — Reglas de cantidad y estilo. — Las opiniones de Marroquín. — Lo que les falta, para ser versos, á los versos cuantitativos. — Lo que Vila dice sobre las series bisilábicas y trisilábicas. — Modo de deducir los lugares donde deben caer los acentos rítmicos. — Lo que piensa Benot de la cantidad. — Esta y la intonación deben buscarse en el período y no en las palabras. — El tono de las voces cambia al cambiar su expresión afectiva. — Un ejemplo. — Justicia al idioma.

II. — Del acento. — Duración y fuerza. — La fuerza nos interesa siempre más que la cantidad. — La pausa. — Elementos esenciales y accidentales de nuestro sistema de fonación. — El latín antiguo no es superior al español moderno. — Citas de Benot. — Las dos clases de acento. — Intensidad natural é intensidad de posición. — De la intensidad máxima en las sílabas del endecasílabo. — Algunos bordones de Magariños Cervantes. — Sílabas prominentes. — De los acentos supernumerarios. — Ejemplos hallados en Zorrilla de San Martín. — La crítica y el estudio de lo ritmial. — Reglas que dá, para la acentuación del endecasílabo, Juan Gualberto González. — Del endecasílabo acentuado en cuarta y en séptima. — El *Pórtico* de Rubén Darío. — El *endecasílabo dactílico* no es una novedad. — El *endecasílabo yámbico* y nuestros poetas. — Bordones de Magariños Cervantes. — Modo de metrizar de Ramón de Santiago. — Algo sobre los endecasílabos de Aurelio Berro. — De la retórica. — Lo que ésta nos dice leyendo á Zorrilla de San Martín. — Los ritmos delatan estados de conciencia ó de

I

Ya don Andrés Bello reconocía que es cosa de todo punto inaveriguable la cantidad definida de tiempo que gastamos en pronunciar una sílaba dada. Bello, sin embargo, nos dice que las sílabas llanas, llamadas *largas,* exceden un poco en el tiempo de su duración á la duración pronuncial de las *breves,* y nos dice también que las sílabas *breves* no llegan exactamente á la cantidad media de duración que nos sirve de tipo para la medida de los versos castellanos. Deduce de ahí que "es fácil concebir que si se multiplican demasiado las sílabas *largas,* habrá por fuerza que violentar un tanto la pronunciación para ajustarla á los espacios métricos, lo que dará cierta dureza al verso; y que, por el contrario, si hay demasiado número de *breves,* el verso no parecerá tan nutrido y cabal como sería conveniente para que el oído quedase contento." Es necesario, pues, no abusar de las unas ni de las otras, porque, como el mismo autor nos enseña, "cuando las largas se mezclan con las breves, lo que sobra de las unas se compensa con lo que falta á las otras, y cada verso ó miembro de verso parece regular y exacto." No sucede así cuando hay abuso de largas ó breves, pues, "cuando predominan las unas ó las otras, es difícil esta compensación, y una diferencia, apenas perceptible por sí sola, produce, á fuerza de multiplicarse, un exceso ó falta de duración que puede perjudicar al ritmo." No quiere decir esto que el número de sílabas largas y breves deba ser exactamente el mismo en el pie bordónico, porque el ritmo sólo se perjudica "cuando es excesivo el número de las breves ó de las largas.'' Así, según Bello, "dentro de

ciertos límites, tiene el versificador bastante libertad para emplear las unas ó las otras, y para hacer de este modo más ó menos grave ó ligero, fuerte ó suave el verso, según lo pida el concepto ó sentimiento que se propone expresar." Bello concluye afirmando, con muy buen sentido, que "á esto se ciñe la importancia de las sílabas breves y largas en el metro castellano."

El ritmo en general no es, para el ilustre gramático á quien copio, otra cosa que "una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído", aunque signifique también, en un sentido específico, "la división del verso en partecillas de una duración fija", que está señalada y se hace conocer por el accidente de los acentos rítmicos. Estas partecillas ó cláusulas métricas pueden ser bisilábicas ó trisilábicas, es decir, troqueas ó yámbicas en el primer caso, y dactílicas, anfíbracas ó anapésticas en el segundo. Bello reconoce, y esto nos basta, que nuestro ritmo es acentual, lo que no sucede con los ritmos de Grecia y Roma. Bello sabe, y esto nos basta, "que los versos no se conforman siempre á los cinco tipos de que acabo de dar ejemplo" y que "sería dificultoso encontrar, en una composición algo larga, la alternativa precisa de sílabas acentuadas é inacentuadas que constituyen los ritmos trocaico y yámbico". Bello comprende, y esto nos basta, que "esa misma alternativa, al cabo de pocas líneas, se nos haría insoportablemente monótona y fastidiosa", lo que también hemos afirmado nosotros. Bello asegura, y esto nos basta, que "en los versos trocaicos y yámbicos que no pasan de ocho sílabas y que no se destinan al canto, el poeta no se somete á otro acento que al de la cláusula final, y acentúa las otras como quiere". Y Bello concluye: "Fácil es ver que los versos en que no se pide más acento que el de la cláusula final, no tienen

apariencia alguna de ritmo, si se considera cada uno de por sí. Para que se perciba ritmo, es necesario oir una serie de versos, porque sólo entonces se hace sentir la concurrencia de un acento á espacios iguales de tiempo." Es claro, como Bello nos dice, "que la estructura poética más grata es la que resulta de la distribución rítmica de los acentos", como es claro y sabido que "hay versos que exigen más acentos que el de la cláusula final".

Si Bello, en su *Ortología,* se ocupa con reservas y sin muchos bríos de la cantidad clásica, no sucede lo mismo con Hermosilla, cuyo saber sostiene que toda clase de versificación se funda en la medida de tiempo que se gasta para pronunciar las porciones de sonidos en que están fraccionados los pies bordónicos. La cantidad es inseparable del verso y todo verso es cuantitativo, porque el origen del verso se halla en el canto, correspondiendo nuestros bordones á los senarios que usaba la musa cómica de los latinos, en los que siempre era fijo y constante el número de los pies y de las sílabas, aunque no siempre fuera fijo y constante el número de los tiempos. Así nuestros pies, "que generalmente son disilábicos, pueden ser de dos, tres ó cuatro tiempos, y mezclarse en diversas proporciones; de lo cual resulta que dentro de ciertos límites el período musical será más ó menos largo, según que respectivamente haya más ó menos espondeos, yambos, coreos y pirriqueos". Don Andrés Bello nos dice que el verso trocaico más largo que se conoce en nuestra lengua es el octosílabo, siendo todos los otros yámbicos ó de trisilábica contextura ritmial. El autor del *Arte de hablar* no lo entiende así, pues entiende que es "un principio general, verdadero é inconcuso, que nuestros versos están distribuídos en pies de dos sílabas, con alguna cesura al fin, si el

número de sílabas es impar." Y Hermosilla agrega, categóricamente, "que no medimos nuestros versos por pies de tres, cuatro ó más sílabas." Va más lejos, mucho más lejos, porque nos asegura que "aunque Luzán se empeñó en hallar dáctilos en nuestros versos, sus inútiles tentativas demostraron que no los tienen. Aun en el verso adónico, en que parece que admitimos el dáctilo, no le hay en realidad. Nuestro adónico es un verso de cinco sílabas, que por lo común consta de un coreo, un yambo y una cesura breve, y no de un dáctilo y un espondeo como el latino."

Tal vez, al suprimir las series trisilábicas, desacertó Hermosilla; pero creo, en cambio, que nos dejó algunas leyes de cantidad y de estilo muy merecedoras de tenerse en cuenta. Las extracto, amplío y ordeno, haciendo un paréntesis, por entender que son utilizables, en muchísimos casos, para la crítica y para la ejecución literarias.

1.ª — Los diptongos son largos por su naturaleza, ya que sonando las dos vocales distintamente, aunque con rapidez, son dos los tiempos que empleamos en pronunciarlas.

2.ª — Toda vocal acentuada puede considerarse como de tiempo doble.

3.ª — Es larga también, por su posición, toda vocal seguida de dos consonantes, de las cuales la primera se junta con ella y la segunda con la siguiente, como en *ālba* y en *āspirar,* que tienen de doble tiempo sus sílabas primera y tercera.

4.ª — Es breve, en cambio, toda vocal sin acento agudo á la que siguen dos consonantes, siempre que pertenezcan á la sílaba siguiente y no se descompongan al pronunciarlas, porque, en este caso, la primera de las consonantes es muda y la segunda es líquida, lo mismo que acontece en los idiomas griego y latino.

5.ª — En nuestro idioma, y en nuestro modo de metrizar, se confunden el acento prosódico y la cantidad de las sílabas, siendo, en virtud del uso, largas todas las sílabas acentuadas y breves todas las sílabas sin acento, aunque estas últimas, por el poder de la posición, sean susceptibles de transformarse en sílabas largas ó de tiempo doble.

6.ª — En castellano, los diptongos pueden ser breves en virtud del lugar que en el verso ocupen; pero son largas todas las sílabas formadas por la contracción de dos voces monosilábicas que carezcan de significado distinguible y propio.

7.ª — Deben evitarse, en el lenguaje poético, no sólo las conjunciones que forman los períodos adversativos y causales, como *aunque* y *por cuanto,* sino también los sustantivos abstractos á que dan lugar todas las voces adjetivadas en *able* ó *ible,* porque ciertas palabras y ciertas expresiones, por muy bien combinadas que estén, hacen prosaicos y burdos á los versos.

8.ª — Debe emplearse, respecto á las voces de uso corriente, la misma significación que les dió la costumbre de nuestra lengua, y no la significación que suelen tener en las lenguas extrañas.

9.ª — En cuanto á las palabras nuevas, que no son sacadas del idioma propio, no debe introducírselas sino cuando lo exija imperiosamente la necesidad, cuidando de darles el carácter y la acentuación de la lengua que va á recibirlas.

10.ª — Es inflexible y es absoluta la ley anterior, no pudiéndose alterar las significaciones autorizadas por el uso bajo ningún pretexto, como en ningún caso se debe agredir al idioma, mudando los accidentes gramaticales de sus voces ó la eufonía lógica y natural de sus terminaciones acentuales.

11.ª — En cuanto á las palabras nuevas, que se sa-

can del propio idioma, sólo pueden formarse por *derivación* y por *composición,* es decir, deduciendo un derivado de un primitivo de uso corriente, ó reuniendo dos ó más voces, que se suelen usar separadas, para constituir una palabra nueva, pero que no repugne al genio del idioma. Bueno es saber que, aun en estos dos casos, nunca debe inventarse sin necesidad, no siendo tolerables estos compuestos sino en muy corto número y en lengua rimada.

12.ª — Los epítetos han de ser apropiados á las cualidades que quieren traducir, evitándose los inútiles y los que adolecen de vaguedad.

13.ª — La imagen y la metáfora son cosas distintas, aunque algunos lo ignoren y las confundan. Las imágenes son expresiones compuestas de palabras que se refieren á objetos visibles, pudiendo por lo tanto dar asunto á un artista para una pintura. Tratándose de objetos visibles, que son los únicos que se pueden pintar, todas las palabras que compongan la imagen, podrán estar tomadas en sentido propio, siendo preciso para que una expresión se convierta en imagen, que no haya en ella vocablo alguno que signifique ideas abstractas. Las imágenes sirven para dar energía y brillo á la dicción.

14.ª — La metáfora, que no excluye lo abstracto, consiste en dar á un objeto el nombre de otro con el cual tiene alguna semejanza. Las metáforas no deben ser obscuras, violentas, ó demasiado remotas y sutiles. Es necesario que los objetos de que se toman sean conocidos y decorosos, debiendo existir una gran semejanza entre el objeto de que se toman y el objeto ó el ser á que se aplican.

15.ª — Toda traslación de significado, que no haga más claro, conciso, enérgico ó noble al lenguaje, es completamente inútil y es contraproducente como

galanura, porque delata sin consideraciones la artificiosa vaciedad de nuestro componer.

16.ª — Cuando las metáforas se multiplican, violentando los símiles que acumulan, el estilo se vuelve hinchado y vanidoso. No pocas veces la metáfora gana en claridad y en poder sugestivo, expresando primero en términos literales el pensamiento contenido después en la expresión metafórica. La metáfora puede relacionar dos ideas de un mismo orden, y puede también expresar lo visible por medio de lo ideal. Lo más común es que exprese lo ideal valiéndose de las condiciones ó cualidades de lo corpóreo.

17.ª — Toda traslación debe hallarse en armonía con el asunto de que se trata, con el tono de la obra y con el estado moral del que la emplea.

18.ª — Como el sentimiento es un ritmo, el sentimiento ennoblece los vocablos vulgares por el poder comunicativo del tono y de la ordenación. El artificio, en cambio, deforma ó anula los sentimientos, porque el poeta, al alejarse de la naturalidad, destruye el tono y la ordenación con que se traducen las descargas nerviosas del sentir.

19.ª — No es con palabras, ó giros de palabras, que se renueva el fondo ó se contradicen las aspiraciones de una literatura, sino con ideas fundamentales, transparentes y reveladoras de nuevos sentires ó propósitos nuevos.

20.ª y última. — Es antiestético lo desentonado y también lo estrambótico, porque la musa lírica, lo mismo que la épica, debe ser naturalmente grave y llena de dignidad. La musa vesánica es una pobre enferma, que confunde el delirio morboso con la inspiración sana.

Las seis primeras prescripciones que he señalado se relacionan con la cantidad, relacionándose con el

estilo todas las otras. Las divergencias que, al tratar de lo cuantitativo, hallaréis en Bello y en Hermosilla, en Benot y en de la Barra, testimonian lo que dijimos al sostener que la armonía del verso castellano no depende de la cantidad á la moda latina. Marroquín pisa terreno firme en los siguientes párrafos, que copio de sus *Lecciones de métrica:* — "Dando por sentado que la estructura del verso castellano no ha de poder ser diferente de la del latino, los que hasta ahora han escrito sobre métrica, se han empeñado en hallar en el verso español los caracteres que distinguen al latino, y en explicar lo que en aquél se observa por las leyes á que éste está sujeto; y como tales caracteres no existen en el castellano, y como sus leyes son, — á lo menos en cuanto al modo de aplicarlas, — diversas de las del otro, ha resultado lo que resulta siempre que se discurre sobre principios falsos y falsas hipótesis: que ninguna explicación es satisfactoria; que las explicaciones son más obscuras para quien las oye que el punto que se quiere esclarecer; y que el estudio embrolla y confunde las ideas en lugar de aclararlas." — Y Marroquín sigue: — "No sería fuera de propósito manifestar que en métrica las leyes son dictadas por la naturaleza, y que en dicha materia nada es convencional. La naturaleza fué quien dió á nuestro oído la facultad de medir y comparar los tiempos que se emplean en producir ciertos sonidos sucesivos, y la de percibir la proporción que guardan unos con otros; ella fué también quien nos dió disposición á recibir impresión agradable cuando hallamos en el razonamiento hablado ciertas y determinadas proporciones. Esta medida y estas proporciones de los tiempos forman la esencia del verso; los demás accidentes que en él pueden descubrirse contribuyen á hacerlo más ó menos perfecto, pero no

á darle el carácter que lo distingue de la prosa. Así, todos los preceptos se deducen de lo que la observación enseña ser conforme con el fin de los versos, que es hacer el razonamiento agradable al oído, dando á la expresión hablada de los pensamientos una forma musical esencialmente distinta de la que en prosa se puede darles. Mas, aunque aquellas leyes sean naturales, siempre es cierto que sólo la costumbre da al oído la delicadeza necesaria para distinguir lo que es verso de lo que no lo es, y que sólo la educación hace adquirir aquel género ó aquel grado de sensibilidad sin el cual no se halla deleite en recitar ó en oir recitar versos." — ¿Tenemos nosotros la costumbre y la educación que se necesitan para apreciar la cantidad silábica de nuestros bordones? Aun admitiendo que esa cantidad existiera, ¿sabríamos como los poetas y cómicos latinos, recitar nuestros versos con arreglo á la ley de las sílabas de doble tiempo y de las sílabas de un tiempo solo? No, no sabríamos sin un estudio previo y dificultoso; pero, á parte de esta dificultad, la verdadera objeción es otra y más principalísima. Sigamos, para hallarla, leyendo á Marroquín: — "Algunos poetas han probado en nuestros días á componer versos de nuevas especies, con cantidad clásica, y sus ensayos han dado materia para muchas discusiones tan eruditas como fastidiosas. Los autores y sus parciales han sostenido que dichos ensayos sí son versos, porque tienen tales ó cuales analogías con los versos latinos; sus adversarios han dicho, en substancia, que no les suenan como versos y que por eso no son versos. Disputas muy semejantes se habrán suscitado seguramente en cada nación, siempre que en ella se ha tratado de introducir una nueva especie de versos; mas nunca habrán sido las razones aducidas en favor de ella lo que habrá hecho que llegue

á ser admitida. A fuerza de argumentos se puede conseguir que los hombres tengan lo verdadero por falso y lo falso por verdadero; pero nunca que tengan por agradable lo que no les ocasiona deleite, ni por repugnante lo que les causa placer. Lo que ha podido hacer que una especie de versos, recién introducida, llegue á ser contada entre las ya recibidas, es que está ajustada á ciertas leyes y que la gente se acostumbre á percibir la diferencia que la distingue de la prosa. Las recientemente introducidas podrán venir á aumentar el número de las aceptadas, si la generalidad de los que hablan castellano llega á conocerlas y distinguirlas, como nosotros conocemos y distinguimos ahora el verso endecasílabo ó el octosílabo. Admitir lo contrario sería admitir que todo grupo de sílabas es verso, cualquiera que sea en él el número de éstas y la distribución de los acentos, con tal que su autor quiera llamarlo verso y escribirlo en un solo renglón." — Le falta, pues, á la métrica de la cantidad la sanción del uso, que es ley imperiosa, y el beneplácito del oído, que no percibe, hasta poder medirla, la diferencia de tiempo en el pronunciar de las sílabas breves y las sílabas largas. Marroquín, que cree en la universalidad del juicio que aceptó como prueba de certidumbre la filosofía escolástica, nos da esta excelente regla de carácter general y rudimentario: — "No es, por lo tanto, propiamente verso sino aquella combinación de sílabas que reputan como tal todos los que hablan la lengua en que está escrito. Siendo el fin del verso recrear el oído, mal puede ser verso lo que este sentido no distingue fácilmente de la prosa."

Adviértase que Marroquín nos habla del verso, no de la poesía, que se dirige al alma más que al oído. Por eso la regla, que nos ofrece, se me figura recomendable y lógica. Si no se entienden ni los mismos

defensores de la cantidad, ¿cómo queréis que la cantidad sea avaluada por la muchedumbre? Hermosilla no admite sino la combinación de series bisilábicas en nuestros versos. Don Andrés Bello piensa de distinto modo. Si Hermosilla no acierta, tampoco acierta Bello, porque las cláusulas trisilábicas de que éste se sirve, en lo que toca á su acentuación, no siempre resultan cláusulas rítmicas dentro de nuestro idioma. Dice don Luis Vila, en su *Arte métrica castellana:* — "Hasta aquí hemos tratado de la formación de los versos en su forma típica ó perfecta; pero el poeta, al acomodarse en la práctica á las severas leyes del ritmo, tendría necesariamente que encontrarse con obstáculos casi insuperables, que harían difícil la versificación castellana, por la índole del idioma. Así hay palabras en nuestra lengua que llevan sus acentos en la cuarta, quinta y aun séptima sílaba, y para ajustarlas á las cláusulas bisilábicas ó trisilábicas, habría necesidad de desecharlas en la versificación, lo que sería empobrecer la expresión, ó de suponer, contra la índole de nuestra prosodia, dos acentos en una sola dicción. Existen, además, en nuestro idioma, palabras que no tienen acento prosódico, y otras que lo pierden ó debilitan al acompañarse con otras palabras. De todo esto resulta que, al acomodarse la frase castellana en las estrechas leyes del ritmo, tiene que romper necesariamente los hilos más débiles, ó suprimir los acentos menos necesarios, y quedar encerrada entre los más fuertes é indispensables. De ahí ha nacido la división de los acentos rítmicos en necesarios é innecesários, siendo los necesarios aquellos sin los cuales no puede existir la armonía musical del verso; y los innecesarios, los que no siendo tan indispensables para esta armonía, se les puede suprimir sin inconveniente; pero, si se encuentran en

el verso ocupando los puntos marcados por el compás rítmico, contribuyen á aumentar su cadencia. De ahí se desprende también el nombre de acentos antirítmicos ó accidentales, á los que vienen por accidente á incorporarse entre los rítmicos, perturbando la armonía." — No es, pues, posible, sin grandes dificultades y mucho artificio, dividir los versos castellanos, cuando son hijos de una inspiración sincera, en series bisilábicas ó trisilábicas en las que el acento agudo responda á la cantidad. Si no obstante la facilidad de nuestro modo de componer, Noroña, González Carvajal, Saavedra y Moratín, citados por Salvá, se han permitido convertir en graves las palabras esdrújulas y en esdrújulas las voces de acento breve, ¿qué sucedería si versificásemos siguiendo á los latinos? Es claro que, cuando la división en series es hacedera, la acentuación resulta por demás infantil, pues como el mismo Vila nos dice, "cuando es conocida la cláusula que da nombre al verso, se deduce fácilmente los lugares dónde deben caer los acentos rítmicos, añadiendo, al primer acento, tantas unidades como sílabas tenga dicha cláusula. Ejemplo: quiero saber en qué lugares ó sílabas debe llevar acento el endecasílabo dáctilo; y digo: el dáctilo consta de cláusulas trisilábicas de acento en la primera sílaba; añadiendo, sobre este acento, unidades de tres en tres, me resulta: $1 + 3 = 4 + 3 = 7 + 3 = 10$."

La falta de costumbre haría que los poetas cuantitativos fuesen por largo tiempo poetas mecánicos, pues si bien en la actualidad el componer versos no es sino un mecanismo como otro cualquiera, por ley atávica y por ley de uso ese mecanismo se ejecuta con extraña espontaneidad en el idioma nuestro. Aceptada la cantidad, ó tendríamos que violar el acento, las-

timando al idioma, ó tendríamos que salvar dificultades que no existen hoy, y que harían más mecánico y artificioso lo que ya de por sí es artificioso y mecánico, pues al estudio acentuador, tendríamos que unir el estudio de la cantidad á la manera de los latinos. Todo esto nos dice que nada ganaríamos aceptando la innovación propuesta. Nuestros bordones sometidos al ritmo clásico, no nos saldrían ni más naturales, ni más armoniosos, ni más apasionados ó tiernos. El útil de que nos servimos es sencillamente admirable, puesto que nos permite expresarlo todo con claridad, firmeza, música y elegancia, salvándonos del peligro de la monotonía y de la languidez. Á pesar de las trabas que nos imponen el acento y la rima, no hay versificación más gallarda y flexible que nuestra sonorosa versificación, que jamás es obstáculo para las galanuras del buen decir ó para las ardentías del hondo querer. Ella nos permite utilizar la forma arcaica del artículo, impregnando el lenguaje de sabores añejos; ennoblecer las voces humildes y plebeyas, situándolas donde suenen mejor; borrar de una plumada el adjetivo hueco ó incoherente; servirse del esdrújulo, sin detrimento de la armonía; colocar las voces calificadoras antes ó después de su sustantivo, sin que naufraguen las leyes del verso; emplear las castellanas conjugaciones al principio ó al fin de la frase rimada; repetir primorosamente una palabra dulce ó un giro audaz; valerse de todos los felices modos de componer que el castellano léxico proporciona al arte, porque es tal la magnificencia de nuestro idioma y tal la elasticidad de nuestros bordones que unas veces los versos sollozan á modo de fuente que mana entre juncos y otras veces retumban como cascada que cae desde lo alto de cumbre bravía. No necesitamos la cantidad.

No la necesitamos. Nos basta con la música ritmial que produce el acento, para que se conserven y se perpetúen el donaire, el brío, la variedad, el fuego, todas y cada una de las condiciones que reverenciamos en nuestra nobilísima metrificación.

Vayan á caza de novedades, que no son nuevas desde que otros las usan, los que piden al artificio de los demás lo que no encuentran en el ingenio propio. Al inspirado le bastan los recursos que le proporcionan la rima y el acento. Todo lo que quiera decir, la rima y el acento le ayudan á decirlo con cegante esplendor. El problema es de numen y de maestría. La cantidad no resuelve el problema. La cantidad clásica, por otra parte, no existe en castellano. Hablar de espondeos y de pirriquios es una insensatez. Benot ha señalado con abundancia las diferencias que existen entre la prosodia latina y nuestra prosodia en su opúsculo de 1888, *Examen crítico de la acentuación castellana.* Benot, en aquel libro, nos dice entre otras cosas de fácil comprensión y utilidad suma: — "Luzán fué el primero que con el peso de su autoridad, como de práctico y teórico, estancó de un modo decidido la doctrina de la acentuación castellana. Parece mentira que un hombre de aquel juicio encontrase en español sílabas largas y breves á la manera de las griegas y latinas, y concluyese necesariamente en la existencia de dáctilos y espondeos, anapestos y pirriquios. Pero ¡qué! Es imposible que encontrase con el oído lo que en las reglas admiraban sus ojos. La verdad es que su afán de parecer humanista versado en las lenguas sabias, le hacía escribir en conformidad con Aristóteles y Quintiliano, sin cuidarse de ver si sus preceptos se hermanaban con la lengua en que escribía." — "No sabemos como pronunciaban los griegos ni los romanos: su acento es el *opprobrium* de la crítica moderna;

pero de la probable deducción, permitida por los fragmentos que, accidentalmente esparcidos en diferentes autores han llegado á nuestra época, podemos concluir que no pronunciaban cada sílaba produciendo el mismo número de vibraciones, ni invirtiendo el mismo tiempo: unas sílabas eran, musicalmente hablando, *agudas* y otras *graves;* esto es, de mayor ó menor número de vibraciones por segundo, y hasta las había en que el tono subía y bajaba." — "El acento entre los antiguos no era, como entre nosotros, un signo exclusivo de *intensidad* ó *fuerza* de las vibraciones: era realmente un signo musical de *número de vibraciones,* que indicaba la mayor ó menor elevación de la voz hablada (no precisamente cantada); y, según el lugar que ocupaba la sílaba más *aguda* (como también según su naturaleza de *larga y breve),* clasificaban los griegos sus vocablos con las sabidas denominaciones de oxítonos, paroxítonos, proparoxítonos, perispómenos, properispómenos y barítonos." — Esta nomenclatura griega, ¿podría utilizarse en castellano? Benot nos responde resueltamente con una negativa, porque en nuestro idioma no hay sílabas que sean bajas y altas en todos los casos. Modulamos los períodos y no las palabras. — "Al perderse las antiguas prosodias, los pueblos modernos han ido suprimiendo los accidentes invariables *intonativos* y *temporales* de los vocablos antiguos, reservando la entonación y la cuantidad para las frases." — De modo que si la cantidad existiese en nuestra lengua, no sería fija para las voces, no siendo posible ni razonable basar nuestra metrificación en una cantidad que carece de ley reguladora. — "Si en tal período es *grave,* esto es, de pocas vibraciones el final de una palabra polisilábica, yo me encargo de colocarla en otro donde se pronuncie *aguda,* esto es, con mayor número de vibra-

ciones por segundo, en todas las regiones donde se extienda la lengua de Castilla." — Y Benot no era temerario en su ofrecimiento. El tono de las voces cambia al cambiar su expresión afectiva. La palabra *hijo* que es un arrullo, puede ser un sollozo. La palabra *madre,* que es una caricia, puede ser un lamento desesperado. — "Lo grave y agudo de la voz, á veces adorno y accidente de la frase, son, además de medios oracionales de expresión, fenómenos fisiológicos que acompañan á los afectos del alma." — No se dice *ladrón* de corazones como se dice *ladrón* de caminos. — "El griego y el latín tenían, por *naturaleza,* en cada palabra sílabas agudas y sílabas graves: sílabas para pronunciar las cuales se acortaba siempre la columna vibrante, y sílabas en que esa columna siempre se alargaba: á veces la voz subía y bajaba en la misma sílaba, como en las palabras griegas que vemos escritas en el signo circunflejo. Pero en español no sucede por naturaleza nada de esto: las sílabas de cada palabra se pronuncian con diferente número de vibraciones cuando están sueltas que cuando están en frase; y, según la significación de la frase, así varía cada una de entonación." — En nuestro idioma, pues, son medios de expresión, más que meras relaciones de longitud, la agudez ó gravedad de las sílabas y de las voces. La columna vibrante se acorta ó se alarga según la tempestad del espíritu se manifieste por gemidos hondos ó gritos penetrantes. Con una misma palabra se llora y se ríe, se adula y se increpa. En castellano existe una entonación oracional, de carácter psíquico, que no tuvieron el griego ni el latín. — "En nuestras sílabas no hay constancia más que en las relaciones mutuas de su *intensidad;* pero en la entonación silábica todo es tránsito y cambio; tránsito y cambio que dependen de la naturaleza de la

frase, y que, por tanto, no se pueden estudiar ni aún comprender fuera del período." — "Los latinos no conocían esos tránsitos silábicos de graves y de agudos, que ponen en perpetuo cambio la contextura de nuestras voces, y en que consiste la fisonomía especial de la interrogación, del tono afirmativo, de la ironía de la frase optativa y de la admiración." — "El sistema prosódico antiguo no puede, pues, aplicarse á lo moderno." — Leed los siguientes versos de José del Busto y veréis las diversas entonaciones que adquiere en ellos la palabra *patria*.

"¡Patria! — grité, tendiéndole los brazos
En el delirio de mi ardiente amor;
¡Patria! — volví á decir con extrañeza,
Y — ¡Patria! — repetí con hondo horror."

Al recitar la estrofa que antecede, será preciso que el primer *patria* suene á idolátrica evocación, que el segundo equivalga á un interrogante que transparente asombro, y que el tercero, por la profundidad de su eufonía, nos comunique el patético espanto que domina al poeta. Los cambios nacerán no del grito, sino de las palabras *ardiente, extrañeza* y *hondo* que diversifican y aclaran el grito dramático. Pedidle á Zorrilla de San Martín que os declame esos versos, y veréis justificado lo que sostuvo Eduardo Benot.

Este nos dirá aún, como resumen de lo que antecede: "Lo *grave* y lo *agudo* no son propiedad esencial é invariable de nuestras sílabas, sino cualidad accidental é instable que les presta la *frase* en que se encuentran, por cuyo medio expresamos de un modo superior y potente el interés, la curiosidad, la extrañeza, la admiración, en una palabra, todos nuestros afectos y nuestras más vivas pasiones. Pero entonces,

¿qué sucede? Una de dos cosas: ó bien que todas las sílabas, todas, no una sola de entre ellas, se pronuncian más altas ó más bajas, según el sentimiento violento ó concentrado que agita ó comprime los movimientos del corazón; ó bien una sola de entre todas las sílabas carga con todo el énfasis, expresándolo por medio de las dislocaciones de la entonación, cuando no se acomoda en perfecta conformidad con nuestros sistemas invariables de entonación normal." — Y no nos quejemos de que sea así. No nos quejemos, porque seríamos ruinmente injustos con nuestro idioma. Si nuestros oradores no necesitan de siervos que, por medio de las notas fijas de la flauta, les den el tono que exige su discurso, y si nuestros poetas se libran de la monotonía intolerable á que da lugar la entonación fija de todos los vocablos en las lenguas que fueron, se debe á la carencia de cantidad del idioma español, que tiene politonoras todas las voces, para que todas puedan transparentar los múltiples estados del alma dolorosa ó feliz. ¡Justicia al idioma, aun no superado por idioma alguno! ¡Justicia al idioma, en que nuestra madre nos dijo tantas y tan dulces ternezas! ¡Justicia al idioma, en que hemos dicho nuestro rezo de adiós á tantas ilusiones vestidas de blanco, como novias que mueren al acercarse al tálamo nupcial! ¡Justicia al idioma! ¡Justicia al idioma!

II

Pasemos al acento, cuya importancia es fundamental.

¿Qué nos dice Benot? Benot nos dice: — "Entre los griegos y los romanos lo esencial, en la prosodia, era la *duración:* entre nosotros, lo esencial es la

fuerza. En lo antiguo, el *tiempo;* en lo moderno, la *energía."* — Todas las notas, en el órgano de nuestro lenguaje, se consideran como dotadas del mismo número de vibraciones; pero esas notas, de intensidad distinta, unas veces pueden ser más viriles y otras veces pueden ser más suaves. Salvá ha observado, en su *Gramática de la lengua castellana,* que nosotros, hasta al leer ó declamar los versos latinos, no hacemos otra cosa que sustituir el acento á la cantidad. La cantidad nos interesa siempre menos que la fuerza, tal vez porque está en pugna con el genio y la índole del idioma. Al tratar del acento, Benot razona así: — "Á primera vista parece que deben ser pobres elementos de variedad los grados de *fuerza* de las percusiones; pero en nuestra lengua no existen ellos solos: además de la riquísima variedad de entonaciones que producimos cuando hablamos y de las gradaciones diferentes de la misma intensidad hay otro elemento prosódico. La cesación ó suspensión del sonido: la *pausa."* — La pausa es un compañero de la intensidad, siendo su importancia acaso superior á la importancia de la intensidad misma. — "Grados de fuerza y pausas de sonido son los elementos esenciales de nuestra prosodia. Todos los otros resultan accidentales. Por una parte, tenemos la desigualdad microfónica en la duración de las sílabas, que causa en el oído un placer semejante al que encuentran los ojos en los tornasoles microscópicos de la seda ó en las irisaciones del nácar, cuyas tintas generales serían desagradables acaso, si siempre nos presentaran una perfecta uniformidad; y, por otra parte, la espontánea música que, no precisamente y siempre en cada sílaba, pero sí constantemente en las palabras, frases y oraciones, introducen los afectos y las pasiones del corazón. *Desigualdad de fuerza y de re-*

poso: desigualdad de duración silábica y vario movimiento en las ondulaciones: he aquí los elementos *esenciales* y *accidentales* de nuestro sistema de fonación: elementos que nunca se excluyen, antes bien se asocian en perfecto concierto y variedad de accidentes para producir la armonía más encantadora, armonía que de ningún modo creo inferior á la de los antiguos, como no creo que sus lenguas, por ser más sintéticas que las vulgares, fuesen superiores á nuestros analíticos y profundísimos medios de expresión."

— Yo tampoco lo creo, á pesar de los dómines que me enseñaron en latín la retórica y la filosofía. Que me perdone, por mi irreverencia, su memoria ilustre. Se ha engrandecido prodigiosamente nuestro vocabulario. Hemos explorado el cielo y las aguas, hallando nuevas claridades en la inmensidad y una nueva flora en las malezas vírgenes. La ciencia y la industria nos proporcionan términos metafóricos y de comparación, que nos permiten ser más exactos y cavar más hondo al traducir las inquietudes y las cuitas del alma. El estado social es más complejo de lo que antes fué, lo que obliga al lenguaje á ser más agudo, mucho más fino, mucho más psicólogo de lo que fué antes para que la dicción escudriñadora ponga de manifiesto las sutilidades de esa complejidad. Pero aun prescindiendo de las ventajas de lo contemporáneo y refiriéndonos tan sólo á nuestra lengua, tan dulce de oir, no es petulante orgullo sostener que la griega y la latina no la aventajaron ni en lo variada, ni en lo flexible, ni en la sonora armonía de sus vocablos, ni en lo especial del giro de sus frases, ni en la ardiente nobleza de sus conceptos, ni en la soberana grandiosidad de sus períodos resplandecedores. Ella impreca, imagina, describe, se duele y razona como jamás lo hicieron las lenguas clásicas, siendo himno, salve, risa,

discurso, advertencia, beso de amor y zarpazo de tigre por poco que el músico sepa templar el instrumento que la raza española colocó en sus manos. El latín tiene el prestigio de la vetustez y es insuperable como lengua auxiliar; pero ¡el castellano! ¡Basta saber que en él escribieron Calderón la tragedia de Segismundo y Cervantes las aventuras de Don Quijote! ¡Basta decir que con él hablaron Donoso Cortés y Emilio Castelar!

Benot está en lo cierto cuando nos dice que "nuestra prosodia, *dinámica* esencialmente, es del todo distinta de la antigua, *temporal* por esencia." — En nuestra prosodia, la *fuerza* de la sílaba responde al *oficio* que la sílaba tiene en la frase. — "En la lengua castellana las dicciones tienen *dos clases de acento:* uno de por sí, y otro por el puesto que ocupan; al modo que los seres humanos están investidos de dos clases de poder, uno recibido de la naturaleza y otro de la dignidad correspondiente á su posición ó jerarquía." — "Lo que en buena lógica se deduce de la observación y de la experiencia, es que el acento y la posición no se pueden avaluar por separado." — "La fuerza y el peso acentual de una sílaba es una *resultante* de dos elementos: intensidad *natural* é intensidad de *posición*. La entonación es también otra resultante, satélite de la acentual. Con frecuencia, la intensidad *natural* del acento es la menos importante y eficaz, y la *accidental del énfasis* de la oración es la suprema." — Es claro que si exagerásemos la última parte de esta teoría iluminadora, lo esencial desaparecería ante el accidente; pero existen en el verso castellano sílabas que deben reunir las dos intensidades, la intensidad *natural* y la intensidad de la *posición*. La grandiosidad de algunos versos resulta, indiscutiblemente, de que la intensidad, la pausa y la

entonación dan realce y poder á sus sílabas constitutivas ó caracterizadoras. Ved lo que acontece con el endecasílabo, que sólo resulta sonoro y lleno cuando el acento constituyente logra desvanecer, por el acuerdo de la intensidad natural y de la intensidad de la posición, á todos los acentos supernumerarios. Así, en cada endecasílabo, la sílaba de *intensidad máxima* debe ser la sílaba sexta, ó en su defecto, la cuarta y la octava. Cuanto mayores sean, en estas sílabas, el elemento fuerte ó dinámico y el elemento musical ó de entonación, más perfecto y sonoro será el endecasílabo. Observad las graduaciones de armonía en los versos siguientes de don Alejandro Magariños Cervantes:

1.º — ¿Qué es del poeta allí?.... Eco perdido;
2.º — Su pabellón de estrellas la azul noche;
3.º — Dentro de tus murallas tú le viste;
4.º — Tierno beso da al sol en el ocaso;
5.º — Es el mundo solar grano de arena;
6.º — Que ronco el trueno del cañón apaga.

El primero no es un endecasílabo, como no es un endecasílabo este pie bordónico de Ramón de Santiago:

Allí la entrada está, allí está el puerto.

La sinalefa no se destruye por el acento rítmico, como no basta, para que suenen bien, las once sílabas de que constan los versos segundo, tercero y cuarto de Magariños. Su acentuación es defectuosa, porque quita poder á los acentos que dan carácter al verso, haciendo que pesen más de lo que debieran las sílabas nueve, ocho ó cinco en bordones cuya estructura exige que la predominante sea tan sólo la sílaba sexta. En

cambio son armoniosos, por el buen acuerdo del elemento musical y el fuerte, los dos últimos versos de Magariños.

Es indudable, pues, como Benot nos dice en otra de sus obras, — *Prosodia castellana y versificación,* — que no basta que un endecasílabo tenga acentuadas su sílaba sexta ó sus sílabas cuarta y octava, sino que es necesario que "estos acentos sean muy prominentes comparados con los demás del verso." — ¿En qué consiste la prominencia? — Según Benot, "la prominencia resulta, especialmente, del mayor empuje del aliento necesario para hacer sentir el énfasis y las pausas oratorias y de sentido. Y sólo con prominencias se hacen versos, es decir, con refuerzos del empuje común acentual." — Benot agrega que "no sólo todo lo que contribuye á la perspicuidad de una sílaba favorece á su prominencia", en cuyo caso se hallan las sílabas que tienen muchas articulaciones como *claus, trans, mons* y *triun*, sino que, "en general, las sílabas son muy prominentes cuando en ellas concurren acentos enfáticos, pausas oratorias y muchas emisiones vocales ó articulaciones consonantes." — Benot añade que se pierde la prominencia, cuando delante de las sílabas constitutivas de los endecasílabos se colocan inhábilmente sílabas también acentuadas, porque entonces lo constitutivo del endecasílabo se anula ú obscurece por torpeza insigne ó censurable del versificador. — "El verso, tanto como en el número de las sílabas, consiste en la colocación rítmica de los acentos." — "Así, pues, los acentos supernumerarios deben estar colocados de modo que no obstruyan la claridad de los constituyentes." — "Es necesario que la sexta sílaba sea muy prominente para consentirse acento en la séptima, porque cuando la sexta es enclenque y desmayada, no resultan buenos

endecasílabos los que aparecen con acento supernumerario en la séptima." — Es, pues, imperioso que los acentos caracterizantes sean prominentes, siendo esa prominencia el origen y la piedra angular de la armonía de los endecasílabos. Ved, como ejemplo, este endecasílabo de Juan Zorrilla de San Martín:

Vaga ilusión que á otra ilusión imita.

Pero no es necesario, no, — para que la prominencia resalte y se imponga, — que sean agudas las palabras que dan lugar á los acentos rítmicos de las sílabas cuarta y octava. Es del conjunto de la combinación silábica, es del arte con que los acentos se asocian en el pie bordónico, que fluye la cadencia, dando realce y haciendo sobresalir á las sílabas caracterizadoras. Léase este otro verso de Zorrilla:

Sobre el cristál de un lágo reflejadas.

La sílaba *lá,* — á pesar de exigir un esfuerzo acentual más débil que el esfuerzo de acentuación que exige la sílaba *tal,* y á pesar de estar precedida por el enlace de dos monosílabos que tienden á fundirse en una agudez, — marca armónicamente el sitio de la segunda prominencia caracterizadora, en primer término por la índole de la primera prominencia caracterizante, que absorbe y destruye lo que de agudo tiene el consorcio de los dos monosílabos, y en segundo término porque va seguida de una palabra extensa, de cuatro sílabas, lo que da espacio y lo que da vigor al acento típico de la sílaba octava. Siempre hay una razón de armonía, una lógica de cadencia en todos los bordones, razón y lógica que el instinto y la costumbre revelan al versificador iluminado, como el estudio se las revela al crítico que sabe que toda

crítica debe ser una estética latente ó declarada, según la generosa afirmación de Richter.

Digamos por último, siguiendo dócilmente los pasos de Benot, que cuando los versos tienen acentuadas á la vez la cuarta, sexta, octava y décima sílabas, pueden corresponder al tipo de la primera ó segunda estructura endecasilábica, y por eso "hay, entonces que examinar donde está la pausa de mayor énfasis, porque sólo así puede decidirse si el endecasílabo es de primera ó de segunda. Puede ciertamente en endecasílabo de sexta y décima, estar un acento supernumerario en todas las sílabas del verso, excepto en la quinta y en la novena." — "El tener un endecasílabo de sexta, acento en cuarta solamente, ó sólo en octava, no da derecho para llamar constitutivas, respectivamente, á esas sílabas, pues entonces son meramente supernumerarios, y no constitutivos, esa cuarta sola y sin octava, como también esa octava sola y sin cuarta." — Tenemos, pues, que cuando la pausa de mayor énfasis corresponde á la sílaba sexta, es esta sílaba, y sólo esta sílaba, la caracterizante del pie bordónico, como tenemos de igual manera que cuando las sílabas prominentes son al mismo tiempo la cuarta y la octava, es en estas sílabas, y sólo en estas sílabas, donde reside y donde se apoya la cadencia musical del endecasílabo, puesto que ya sabemos que es imperioso, en las dos estructuras, el acento determinador de la sílaba diez. Como muestra y testimonio de lo que antecede, tomemos este endecasílabo de nuestro Zorrilla:

Una ilusión fan*tás*tica colora.

La armonía de este bordón nace del acento de su sílaba sexta, á pesar del acento que lleva en su sílaba cuarta, puesto que un sólo acento en cuarta ó en oc-

tava poco significa y no da carácter si se encuentra aislado y si está absorbido por el acento tónico de la sílaba seis. Otro tanto acontece, á pesar de los acentos de su cadencia, con este bordón del mismo Zorrilla:

Una voz de mu*jér* la glória canta.

El acento de la sílaba octava no es caracterizante, puesto que está absorbido por el acento fuerte de la sílaba seis y no se halla apoyado por ningún acento determinador en la sílaba cuarta, hábilmente constituída por un monosílabo sin significación propia. Así los acentos, por fuertes que sean, no nos sirven de guía si están neutralizados por los acentos típicos de las dos estructuras que selló el uso, únicos que constituyen ley obligada y únicos que no deben jamás echarse en olvido. Ved aún lo que pasa con este bordón de Zorrilla:

Al bajár soño*lién*to entre las lomas.

Ó con este otro:

El vértigo su*blí*me de un misterio.

No obstante de que *bajar* y *vértigo,* considerados fuera del pie bordónico, tienen una tonalidad más alta que *soñoliento* y *sublime,* por ser menos marcado el empuje acentual de estas últimas voces, los versos que cito, en virtud de la ley rítmica de la sexta sola, se caracterizan por los acentos graves de *soñoliento* y *sublime,* desentendiéndose del acento agudo de *bajár* y del acento esdrújulo de *vértigo.* La ley es inflexible. La estructura endecasilábica dependió siempre de la pausa acentual más dominadora, cargando su acento característico en la sílaba sexta — á pesar de hallarse acentuado también en sus sílabas cuarta

y octava, — este bordón del mismo Zorrilla de San Martín:

Que creer, soñár y amár es nuéstra historia.

En este caso, como en los anteriores, el ritmo quiere que la pausa mayor se coloque después de la sílaba sexta, prescindiendo de los otros acentos tónicos, que no son sino acentos accidentales y supernumerarios. Si os fijáis en el modo cómo os golpea el oído la palabra *amar,* veréis que esa palabra es como el broche que cierra fuertemente la primera mitad del verso de que trato, invalidando la agudez de las voces de que va precedida y acompañada. Diríase que, en este endecasílabo, el amor entra, más que el ensueño y más que la fe, en la historia de nuestra vida, porque así debió parecerle á la musa si estudiáis la colocación de las voces de que el verso consta. La voz principal es la que domina, la que da carácter, la que sella el movimiento lírico de la estructura endecasilábica, de acuerdo con las leyes de la recitación y de acuerdo con los cánones de la métrica, pues como dije ya, y siempre sostendré, cuando el pensamiento es altivo y franco, la forma deja que el pensamiento se transparente en sus sonoridades, como el agua purísima del arroyo tranquilo deja que su cristal copie lo azul del espacio sin fin y retrate las flores de los arbustos que la sombrean.

Repito, no obstante lo que antecede, que la práctica, el gusto, la lectura, el oído interior, el órgano que lleva dentro de su alma, le enseñan al bardo las leyes del ritmo con más facilidad y más exactamente que todos los tratados de metrizaje. No hay mejor maestro que el mucho leer y el mucho escribir. Estamos conformes; pero también insisto en que la crítica no debe ni puede abstenerse del estudio de lo rit-

mial, evitándonos la tristeza de ver que se le citan al público indocto, como estrofas impecables y buriladas, estrofas en que se han infringido, por ignorancia ó por negligencia, las leyes esenciales de la rima ó la música. Esos críticos debieran hacerse recortar las orejas por algún dómine que les enseñara que el que no sabe no puede pontificar, porque desorientan y descorazonan á la juventud que estudia, á la que no gasta los ocios de sus noches en el café, á la que reza en los puros altares del decir castellano, á la que ha comprendido que la hermosura es la unión amorosa y entusiasmada del fondo sin mancilla y de la forma sin gibosidades. No, cinco veces no. Decadente ó clásico, el rimador sin sintaxis y sin prosodia; el rimador que aconsonanta voces que no tienen el mismo sonido; el rimador que emplea, aplicándolas mal, palabras rimbombantes para aturdir al vulgo, no es un artista, no es un poeta, no es un inspirado, no es un victorioso. ¡Es un mal orfebre, es un cómico malo, es un simulador que no lleva en la frente la llama irradiadora de las luces del genio!

Agreguemos aún, volviendo al endecasílabo, algunas observaciones que hallo en el último de los tomos de las *Obras* de Juan Gualberto González. No las citaré todas, porque ni todas me parecen fundamentales ni encuentro exactas muchas de ellas; pero sí citaré las que he comprobado, pacientemente, analizando lo concebido por las musas romancescas de mi país. Es claro que no hay regla sin excepción y que, por universal que sea una regla, siempre se encontrará algún ejemplo aislado que la desautorice; pero, si se examina con severidad el ejemplo perturbador, hallaremos también que pocas veces es un modelo de perfecciones la excepción de que nos servimos para burlar la ley educadora. El carácter general

de la regla no queda destruído por el carácter particularísimo del ejemplo, que, á causa de su misma singularidad, pone de relieve y da validez al precepto sano que ataca ó destruye. Quiero decir, por último, que varío el orden y varío la forma con que expuso sus ejemplos Juan Gualberto González.

1.º — Si una voz no puede acomodarse gramaticalmente, según la sintaxis, al final de una frase ó de un inciso, esa voz carece de acento propio y de acento ritmial.

2.º — No es un endecasílabo armónico, por lo común, el endecasílabo cuya primera parte se halla formada por un correcto bordón de ocho sílabas.

3.º — Los acentos constitutivos del verso endecasílabo son los de cuarta y octava; pero lo es aún más principalmente el de sexta.

4.º — La sexta acentuada es bastante, por sí sola, para constituir el verso y para darle armonía al bordón.

5.º — Los acentos de primera, segunda ó tercera no estorban jamás, sino que ayudan para corregir las disonancias que el verso ofrece.

6.º — Los acentos de quinta y séptima son perjudiciales en la estructura musical del endecasílabo.

7.º — Es violenta la pausa que se coloca entre un sustantivo y un adjetivo, estando juntos y siendo único éste, como es violenta la pausa en los artículos, preposiciones, conjunciones y palabras sin significación propia, cuando no se juntan naturalmente con las que las siguen.

8.º — La pausa puede colocarse en todo lugar del verso, desde la primera sílaba hasta la novena; pero teniendo en cuenta que es inarmónica después de las últimas sílabas impares, cuando son largas, como asimismo después de la sexta y de la octava, cuando son breves.

9.º — En los versos acentuados en cuarta y octava, la pausa es armónica después de la segunda de estas acentuaciones, cuando el acento en cuarta se debe á la primera sílaba de una palabra esdrújula.

10.º — Existen también, aunque González no lo supiera, endecasílabos acentuados en sus sílabas cuarta y séptima, cuyas cesuras vienen generalmente en pos de las sílabas quinta y octava. Esas cesuras existen siempre, aunque no siempre son perceptibles. Como casi todos estos bordones tienen acentuadas sus sílabas una, cuatro, siete y diez, es dactílico ó casi dactílico el movimiento de su armonía. Resulta melodioso, por su novedad, este modo de hacer; pero, á la larga, se convierte en una combinación monótona y tan insufrible como el martilleo del alejandrino clásico, debiendo observarse que, en esta estructura métrica, la segunda pausa corresponde á la sílaba nueve, si la sílaba nueve es la sílaba final de una palabra esdrújula, como la primera pausa corresponde á la sílaba sexta, si la sílaba sexta es la última sílaba de un término esdrújulo. Véase, somo ejemplo, este metraje de Rubén Darío:

Píndaro dióle sus rítmos precláros,
1 4 7 10
Dióle Anacreónte sus vínos y miéles.
1 4 7 10

Obsérvese, ahora, lo que afirmé acerca de los esdrújulos:

1.º — Y bajo el pórtico — blanco de Paros.
6 8
2.º — Rústicos Títiros — cantan su canto.
6 8

Ó en estos bordones:

1.º — En las moriscas — exóticas — zambras.
5 9
2.º — Fresca y riente — la rítmica — griega.
5 9

Ya dije, y vuelvo á repetir que en castellano la cantidad no existe; pero sí existen versos melódicos, de acentuación fija y de series silábicas iguales, como el dodecasílabo. Los bordones, que acabo de citar, son bordones de ritmo metódico por lo dactílico del movimiento de sus pies trisilábicos. Agregaré que las cosas de técnica y de medida tienen para el crítico mucho interés, porque le permiten ajustar su juicio á leyes razonadas y no basarse en impresiones engañadoras. Lo mismo acontece respecto á la rima, que el poeta hallará sin dificultades é instintivamente; pero que para el crítico es cuestión de arte, de factura y de conocimiento profesional. Así, en esta clase de endecasílabos que el poeta forja al correr de la pluma, la crítica ve un molde de tres series dactílicas que cierra un troqueo. Sólo los versos que se ajusten al molde, tendrán la estructura que el molde requiere, siendo vituperables, dentro de esa estructura, los que no respondan á los mandatos de su ley típica ó acentual. Veáse como pueden medirse, para juzgarse, los versos de Rubén:

1.º — Cási des — núda en la — glória del — día.
1 4 7 10

2.º — Viéronla — trópas de — fáunos sal — tántes.
1 4 7 10

3.º — Búsca del — puéblo las — pénas, las — flóres.
1 4 7 10

4.º — Dánzas las — cívas y — fínos pu — ñales.
1 4 7 10

Es el metro que antecede, según la mayoría de los bordones de la composición, un simple compuesto de tres acentos dactílicos y un acento troqueo. Encontrada la ley, la ley debe ser inviolable y fija, desde que el poeta, desdeñando la variedad acentuadora del endecasílabo común, se impuso á sí mismo las cade-

nas de una melodía ordenada y despótica. La variedad no existe dentro de lo melódico, que no es otra cosa que un sonido no concordante y que produce un solo instrumento. No hay razón alguna para imponernos una forma nueva, si al primer paso quebrantamos sus leyes, reconociendo la inferioridad de la forma adoptada, que resulta monótona sino recurre á las libertades de que disponen los metros antiguos, los metros flexibles y sonorosos del decir castellano.

Y sigo copiando:

1.° — Nómbres so — nóros y — ráros e — nígmas.
1 4 7 10
2.° — Verdór e — glógico y — tíbia espe — sura.
2 4 7 10
3.° — Cája de — música — de duélo y — placer.
1 4 8 11
4.° — Négros dia — mántes del — pátio anda - luz.
1 4 7 10

Declaro, francamente, que no lo entiendo. El primer verso corresponde á la ley del ritmo, y paso el segundo, á pesar de que la serie trisilábica con que se inicia se me antoja que es de movimiento anfíbraco; pero no paso de ningún modo por el tercero, que tiene doce sílabas, no obstante el esdrújulo y la cesura, á menos que tenga sólo diez sílabas, en virtud del esdrújulo y la cesura, este verso de la misma composición:

Y bajo el — pórtico — blanco — de Páros.
4 7 10

Es forzoso elegir: ó éste, ó el señalado con el número tres, están mal medidos y no responden á la ley acentual. ¿Es que el poeta contó como una sola sílaba, la última sílaba de la palabra *placer?* Esto no salvaría los errores de la acentuación, sin contar con que esto no es posible ni sospechable observando lo que acon-

tece con el verso que lleva el número cuatro. Los dos, el tercero y el cuarto, son inadmisibles, pues en una composición, cuyos bordones concluyen siempre con palabras graves, las rimas agudas resuenan á modo de pistoletazos. Si la armonía del endecasílabo usual las rechaza, con mayor razón las rechaza el oído en los versos melódicos, cuyo mayor encanto reside justamente en la suave dulzura de las voces y en la igualdad de tono de los períodos musicales. Agregaré, para terminar con el endecasílabo dactílico, que este no es una novedad, y sí una caprichosa resurrección. Ved lo que dice Eduardo de la Barra: — "Al principio, en Italia y otros pueblos modernos, se usó el endecasílabo dactílico, que no tardó en abandonarse por el yámbico, más perfecto, variado y fecundo." — Aunque el dactílico nunca fué del agrado de los españoles, éstos accidentalmente le forjaron en el siglo de Pérez de Guzmán y de don Juan Manuel, desapareciendo dicho modo de metrizar hasta que lo rehabilitan Iriarte y Moratín. No logró imponerse, porque, como asegura el mismo de la Barra, este metro, á pesar de su melodía, sale por fuerza y como de industria. Es artificioso y no propicio al numen. De la Barra agrega: — "Fuera de estas tentativas, el endecasílabo dactílico está definitivamente muerto y sepultado, tanto en nuestra lengua como en la italiana, y reemplazado por el yámbico de once sílabas."

Todas las estructuras del endecasílabo yámbico fueron conocidas y utilizadas por nuestros poetas de la edad romántica. Éstos, aleccionados por el uso constante, llegaron á servirse de ellas primorosamente. Tal vez no pueda citarse una sola composición limpia de ripios y faltas de cadencia; pero pueden citarse muchos bordones cuya sonoridad y cuya limpidez merecen elogio y recordación. Leyéndolos se aprende

á medir y acentuar, más de lo que enseña á medir y acentuar la lectura de los versos franceses, que no pueden tener, por mucho que se haga, lo inagotable y lo variado de la armonía á que da origen y razón de ser la prosodia de nuestra lengua magnificente.

Copio de Alejandro Magariños Cervantes:

Palidéce con súbito desmáyo.
3 6 10

Con tódas sus grandézas y esplendóres.
2 6 10

El pavoróso espéctro de la muérte.
4 6 10

Tódo cámbia, se altéra y descolóra.
1 3 6 10

Cómo bandáda de noctúrnas áves.
1 4 8 10

El lázo que una véz la muérte trúnca.
2 6 8 10

Con la lúz del crepúsculo indecísa.
1 3 6 10

Cuándo la esfínge del sepúlcro ciérra.
1 4 8 10

Si átomos són los órbes siderales.
1 4 6 10

Gloria, inmortalidad, etérna fáma.
1 6 8 10

Del mírlo que gemía en los cipréses.
2 6 10

Al murmúllo del viénto entre las hójas.
3 6 10

Saltarán de sus éjes de diamánte.
3 6 10

Cómo las hojas del ombú suspíran.
1 4 8 10

Cuándo la tárde con ligéro páso.
1 4 8 10

En la calláda obscuridád asóma.
4 8

El árbol colosal su sómbra dénsa.
2 6 8 10

El álma anonadárse parecía.
2 6 10
En que agotádo su vigór gigánte.
4 8 10

No hallaréis, en los versos que anteceden, un solo acento anti-rítmico ú obstruccionista. En cambio hallaréis que la intensidad máxima se encuentra en los acentos obligados ó constituyentes.

Copio, ahora, algunos bordones de Ramón de Santiago:

1, 4, 8 y 10. — Múdo testígo de sangriéntas lúchas.
1, 3, 4, 8 y 10. — Òtras más grándes de su altíva espécie.
1, 3, 6 y 10. — Cómo un négro gigánte envejecído.
3, 6, 8 y 10. — En un líndo jardín de bláncas flóres.
3, 6 y 10. — De cañónes y alménas coronáda.
1, 4, 8 y 10. — Cómo pedázos de esparcída niéve.
2, 4, 8 y 10. — Triscándo alégres en los hóndos válles.
3, 6 y 10. — Al pampéro tendída la meléna.
3, 6 y 10. — Un torrénte de sángre aparecía.
1, 4, 8 y 10. — Muérte, horfandád, asolación y llánto.
1, 4, 8 y 10. — Cómo bandáda de tranquílos císnes.
1, 4, 8 y 10. — Sóbre la orílla del profúndo fóso.
1, 4, 8 y 10. — Próximo el fín de su indomáda estírpe.
2, 4, 8 y 10. — Confúsa mézcla de laménto y súplica.
1, 4, 8 y 10. — Élla los nómbres escuchó gozósa.
4, 6 y 10. — Se coronó de ráyos y de núbes.
4, 8 y 10. — De su arrogáncia conoció el castígo.
3, 6, 8 y 10. — De bastión en bastión, de fuérte en [fuérte.
4, 6 y 10. — De libertád el gríto venerándo.
3, 6 y 10. — El titánico brázo la derrúmba.

No señalaré lo clásico del timbre de los bordones que de copiar concluyo, ni el brío con que el acento carga en los lugares que estatuye la métrica; pero sí

quiero y debo señalar la habilidad con que el versificador excluye todos los acentos rítmicos que no son esenciales, sirviéndose tan sólo de los constituyentes y de los supernumerarios en las sílabas primera y tercera. La única vez que se aparta de su propósito, en los versos que cito, es porque el bordón, que acaba armónicamente con una voz esdrújula, se inicia con una palabra compuesta, cuya primera sílaba está formada por un monosílabo de sonido fuerte. No es menos grande la habilidad con que Aurelio Berro, en los bordones que voy á transcribir, logra que el acento se apoye casi siempre en la sílaba sexta ó gire sobre esa sílaba dominante, en la que ha visto el eje de la simetría, ó el punto central del endecasílabo, la ciencia laboriosa de Eduardo de la Barra.

Dónde está la visión encantadóra.
1 3 6 10
Cómo límpio cristál que se desáta.
1 3 6 10
Las hóras á las hóras sucedían
2 6 10
Así también mi vída placentéra.
2 4 6 10
Embebído en la dícha del presénte.
3 6 10
Llenába mi existír su imágen bella.
2 6 8 10
La dícha con que el ciélo me colmaba.
2 6 10
Latió mi corazón y su latído.
2 6 10
Y désde el ciélo azúl al már profundo.
2 4 6 8 10
El tálle airóso contemplándo quédo.
2 4 8 10
Que con tu imágen delirándo suéña.
4 8 10
Huyéron mi valór y mi esperánza.
2 6 10

Del már sonóro en la brillánte espúma.
2 4 8 10
La yérba humílde, la doráda espíga.
2 4 8 10
Envuélta en núbes de flotánte líno.
2 4 8 10
Las fíbras de mi pécho desgarráron.
2 6 10
Consuélo y esperánza del que súfre.
2 6 10
No piénsan yá; quebráronse las álas.
2 4 6 10
Béllo amánte de Diána Cazadóra.
1 3 6 10

Este poeta, que también tiende á clásico, diríase que tiene un estilo propio de acentuación. No utiliza los acentos libres ó potestativos sino en los versos donde la sexta sílaba es la sílaba de intensidad máxima. Cuando esta sílaba no es la dominadora, coloca los acentos á iguales distancias del punto central ó eje de simetría. Entonces son siempre las únicas sílabas acentuadas la dos, la cuatro, la ocho y la diez. He encontrado en sus versos de primera estructura, ó de un acento cardinal solo, algunas excepciones; pero son tan pocas y tan bien medidas, en virtud de las pausas, que no destruyen el sello especial de su estilo acentuador. ¿En qué consiste que Figueroa, Magariños, Berro y Ramón de Santiago sepan acentuar como no saben acentuar otros muchos poetas de su mismo tiempo? Es que, los unos por tendencias al clasicismo y el otro por los númenes con que estuvo en contacto, eran retóricos de buena ley. Si hay un arte de escribir, es indiscutible que debe aprenderse, como se aprende el arte de cantar. Brunetière, al que robo esta comparación, nos dice en sus *Essais sur la litterature contemporaine,* que todos los grandes oradores y todos los grandes estilistas de la lengua francesa

están afectados de retoricismo. Retóricos son Bossuet y Rousseau; retóricos son Voltaire y La Bruyère; retóricos son Gustavo Flaubert y Teodoro de Banville. ¿Acaso hay una imagen, una metáfora, un giro literario ó una cláusula resplandeciente que no sean retóricas? Cuando decimos con entusiasmo que una obra es artística, reconocemos que esa obra nace de una labor reglada, siendo retórica, por necesidad, toda labor que tenga por objeto el arte de escribir. En todo estilo literario, sea el que fuere, hay figuras de dicción y figuras de pensamiento. Esas figuras entran en los dominios de la retórica. Todo aquel que habla en público procura agradar, convencer y persuadir. ¿No es ese, también, el fin á que aspira la retórica de la elocuencia? Nadie escribe versos para que le resulten cojos y despreciables. Entonces, todo el que escribe versos, trata de dar á los versos que escribe, alguna de las condiciones que tienen los versos nacidos al calor de la poética y de la retórica. ¿Á qué despreciarlas si nos sometemos á su tiranía, á su despotismo benefactor, en el acto de componer? ¿Cuál es la ambición suprema del que escribe? Sería un imbécil el que imaginara que esa ambición es escribir mal y sin atractivos. Entonces, ¿por qué renegar de la gramática y de la retórica, que nos enseñan á escribir bien y primorosamente? Ellas, cuando menos, nos curan de la enfermedad del orgullo ridículo, haciéndonos saber todo lo que ignoramos, todo lo que nos falta para ser escritores. Por haber aprendido las leyes del acento, versificaban mejor que los copleros de su misma edad, Figueroa y Berro, Magariños Cervantes y Ramón de Santiago.

He escuchado decir muchos disparates. He escuchado hablar pestes del teatro de Echegaray y de la prosa de Donoso Cortés. ¿Por algún geniazo? Por

aprendices que no sabían lo que es un tropo y que ignoran aún el por qué no se dice fuertısimo, sino fortísimo. ¡Así andan la crítica y las reputaciones! ¡Mucho estudiar historia de la literatura para no distinguir, después de dos años de noches sin sueño, el estilo poético de Quintana y el estilo poético de Espronceda!

Copiemos algunos endecasílabos de Zorrilla de San Martín:

1, 6 y 10. — Ráfagas de suspíros y de idéas.
4, 8 y 10. — Ensangrentádo, desteñído y róto.
2, 6 y 10. — Sonó la redención de un continénte.
3, 6 y 10. — El nefándo tropél de los bridónes.
2, 6 y 10. — Mezcládo con la rónca carcajáda.
3, 6 y 10. — Retorcían los árboles sus tróncos.
2, 6 y 10. — Lo empúja por los sénos del vacío.
3, 6 y 10. — En que agítan sus álas los amóres.
2, 6 y 10. — Estállan en confúsas vocerías.
3, 6 y 10. — Un ensánche de lúz del horizónte.
2, 6 y 10. — Despiérta temerósas resonáncias.
3, 6 y 10. — La divína leyénda de sus pádres.
2, 6 y 10. — Sus álas formaría la torménta.
3, 6 y 10. — El bramído del tígre en el desiérto.
2, 6 y 10. — Que ríes en la rísa de las águas.
3, 6 y 10. — Las sangriéntas espádas abreváron.
4, 6 y 10. — El encajár de piézas de armadúra.
4, 6 y 10. — El apagádo hogár de la esperánza.
1, 2, 3 y 10. — Yó vívo con la vída de tu estírpe.
1, 3, 6 y 10. — Cómo duérmen los ráyos en las núbes.
1, 3, 6 y 10. — Bájo el péso fatál de tu grandéza.
1, 4, 6 y 10. — Sóbre el cristál de un lágo reflejádas.
1, 4, 6 y 10. — Cómo en la lúcha el hímno de la glória.
1, 4, 6 y 10. — Málas serpiéntes, négros cocodrílos.
1, 4, 6 y 10. — Yó lloraré la sángre que te máncha.
1, 4, 6 y 10. — Yó rodaré á tus piés ensangrentádos.

1, 4, 6 y 10. — Míran con ódio al índio de los bósques.
1, 4, 8 y 10. — Vuéstro marchíto corazón taládre.
1, 4, 8 y 10. — Míra hacia atrás, se reconcéntra y llóra.
1, 4, 8 y 10. — Vága ilusión, que á otra ilusión imita.
1, 4, 8 y 10. — Cuándo murmúran palpitándo apénas.
1, 4, 8 y 10. — Lúmbre espiránte que apagó la auróra.
1, 4, 8 y 10. — Áves de glória cuyas álas fiéras.
1, 4, 8 y 10. — Tódo el fragór de las solémnes hóras.
2, 4, 6 y 10. — Envuélto en lúz mi espíritu navéga.
2, 4, 8 y 10. — Envuélto en gása desteñída y róta.
2, 4, 8 y 10. — Jamás la rísa estremeció los lábios.
2, 4, 8 y 10. — Las álmas trístes y las álmas sólas.
2, 4, 8 y 10. — Canté las glórias de una pátria líbre.
2, 4, 8 y 10. — Gastáis el tiémpo en ajustár los [bróches.
2, 4, 8 y 10. — De négra sángre que sus pásos márca.
2, 4, 8 y 10. — De un módo fíjo, iluminádo, inténso.
2, 4, 8 y 10. — De nuéstros pádres la treménda sómbra.
2, 4, 8 y 10. — Una hója séca que miró al charrúa.
2, 6, 8 y 10. — Terrór, adoración, repróche, ruégo.
3, 6, 8 y 10. — En un gríto de honór, etérno gríto.
3, 6, 8 y 10. — Su evangélio de amór escríto en éllas.
1, 2, 6, 8 y 10. — Quién tiéne corazón, la lláma glória.
1, 3, 6, 8 y 10. — Fuéron glórias de horrór; no fuéron [glórias
2, 3, 6, 8 y 10. — También tiéne el dolór su amárga rísa.
2, 4, 6, 8 y 10. — Y aquél girón de lúz latió con vída.
2, 4, 5, 8 y 10. — Que náce aquí pára volár al ciélo.

Si á mí me disgustase la retórica, es muy posible que no supiera que el movimiento musical del bordón responde á otro movimiento que se llama movimiento pindárico ó movimiento lírico. Entonces es seguro que no podría manifestaros que el más lírico de los poetas con cuyas citas os entretuve, es el autor de la

Leyenda Patria. Aun dando por admitido que lo entendiese así y así lo declarase, me faltaría una base científica para convenceros; en cambio que, por virtudes de los que me enseñaron en latín lo que no quieren enseñar los maestros de ahora ni en lengua nativa, puedo deciros que si comparáis las variaciones del movimiento acentuador de los versos de Zorrilla con el movimiento poco cambiadizo de lo acentual en los pies bordónicos de Berro y Ramón de Santiago, hallaréis que Zorrilla los supera en impetuosidad, en vehemencia, en pindárico empuje y en movimiento lírico. De Santiago y Berro, leídos con severa escrupulosidad y en más de una composición, sólo me suministran ocho ó diez variaciones, en tanto que Zorrilla, leído al acaso, me dió más de veinte. Recordad ahora, porque ya os lo dije, que las pausas y el tono, que nacen del acento y se unen al acento con nudo indestructible, traducen los estados del espíritu del poeta, siendo sus cambios como cristales que retratan las curvas del vuelo de la pasión. Recordad igualmente, porque también lo dije, que Aurelio Berro y Ramón de Santiago tan sólo se sirven de las voces acentuadas para aumentar la potencialidad de las esenciales; pero no para hacer más elástica, batalladora y múltiple la armonía. Zorrilla, no. Zorrilla empieza á componer con vivacidad y sin método rítmico, pues todos los acentos le satisfacen siempre que no violen y no destruyan la ley de la cadencia. Su musa sólo huye de lo anti-rítmico. Berro desdeña los acentos potestativos, y Ramón de Santiago trata con excluyente solicitud á los dominadores; pero para Zorrilla no hay acento malo si la música queda en pie, y si flota sobre la música un poco de misterio, de nube platónica, de pasión velada. Si no fuera porque su musa es algo simbolista, como todas las musas muy

espirituales y ensoñadoras, su modo de metrizar se parecería al modo de metrizar, muy acentuado, que tuvo Quintana. La índole suave de Aurelio Berro, que no le impide tener muy alta inspiración, le mueve á que se incline hacia la estructura cuya intensidad máxima se encuentra siempre en las sílabas seis, estructura que también prefería, según de la Barra, el ilustre Cervantes. Zorrilla, sin buscarlo ni pretenderlo, coloca hasta cinco acentuaciones en un solo bordón, lo mismo ó casi lo mismo que Fernando de Herrera. ¿Á quién sigue Berro? Sigue á Rioja, partidario de que la sílaba predominante sea la sílaba sexta del bordón. Leed y medid los versos que compuso á la reina de los jardines. Leed y medid su admirable y bellísima epístola moral. ¿Cómo de la Barra no reparó en esto, que ennoblece y magnifica la sencillez de la primera estructura del endecasílabo? Zorrilla, aunque sabe sus clásicos, es más ardiente, mucho más nervioso, más declamador, más amigo de las sonoridades, más inclinado á las grandilocuencias, y metrifica con la variedad acentual que hallaréis en Cienfuegos.

Si yo supiese toda la retórica que sabía y que tengo olvidada, costaríame poco haceros comprender que medir una serie de versos, anotando sus pausas y su acentuación, es más útil para poner en claro la índole pasional del que la hizo, que saber el día en que el ingenio que la compuso echó el primer diente. Es que el primer diente lo echamos todos, y á casi todos nos sale de la misma manera; pero los versos, hijos del corazón, se acentúan al latir de la víscera más noble de cada artífice. ¡Si cada acento es como la costra desprendida de alguna cicatriz que nos dejó el dolor, ó como la pluma que sueltan las rémiges de un ideal que sube magullado hacia el cielo! ¡Y lo mismo digo de tu música, oh prosa, que también eres la revelatriz

de los ensoñares del alma que te moldea! ¡Procurad saber, ahondando en sus sonidos, si la gaita ríe ó si la gaita llora, los que sabéis como vivió Cervantes y no sabéis lo que Cervantes dió de sí al espíritu romancesco de su Quijote!

III

Todo lo que digamos con referencia al acento y las pausas, siempre nos sabrá á poco. Su buen empleo hace lucentísima la dicción poética, aunque los vocablos de que esté formada sean todos ellos de vulgar estirpe. El vocablo se ennoblece por la posición que ocupa en el verso; pero la nobleza del verso no es hija de la nobleza de sus vocablos, sino de las emociones y de los apetitos que los acentos, las pausas y los vocablos dejan traslucir ó logran expresar. Lo mismo acontece con la prosa, que también es á modo de órgano de iglesia en que cantan los diáconos de nuestro espíritu, y aunque las reglas de su rítmica acentuación no sean tan claras y sean más movibles que las del verso, hay entre ellas vínculos no hallados aún, porque cantables son todos los idiomas humanos, y porque uno, sin duda, de los más cantables, de los más sonorosos, de los más flexibles y de los más favorecidos por el acento, es el idioma en que resonará nuestra palabra última. Á veces, una pausa completa la armonía; á veces, una pausa deja entrever lo que no somos osados á decir; á veces, una pausa da más fuerza al dolor; y á veces, una pausa nos incita á soñar, como una voz, colocada allí donde es fuerza que esté, da claridades, tono, energía ó dulzura al concepto. Es preciso, entonces, que el estilista maneje los párrafos y que el poeta maneje el bordón

sin esclavitud y con autoridad, adquiriendo la costumbre de no dejarse conducir por la frase ó el verso, sino de conducir á la frase y al verso con arreglo á los estatutos de la armonía, la galanura y la precisión. La rima es un *útil* para llegar al fin que nos proponemos, pero no es el *fin* á que tiende el que se sirve del arte de rimar, como la prosa, bien burilada, da brillo al pensamiento, pero no puede proveerse ni ataviarse con un pensamiento, si la prosa de que hablo es hueca y vacía. Es necesario, pues, que el que rima y el prosador eduquen á su verso y á su decir para que obedezcan con amoroso afán al lapidario que los trabaja, sin consentir que la prosa y la rima nos tiranicen á pretexto de que adquieren hermosura y donaire campando á sus anchas. Fuera inoficioso, después de lo hablado, empeñarse en probar que nuestra soberanía sobre las voces no es absoluta, y que el útil ejerce un influjo benigno sobre el trabajador que sabe moverlo, porque bien claro está que no puede ni debe prescindirse de la naturaleza musical y pensante de las voces y de los giros que utilizamos. Un sentir muy profundo cabalgando sobre un estilo pobre, nos obliga á que pensemos en Don Quijote puesto sobre los lomos de Clavileño, como un estilo magnificente, falto de ideas, se nos antoja, á pesar de la pedrería de su envoltura, uno de aquellos cadáveres que se mueven y hablan en *El Burlador* de Tirso de Molina.

Cuidad la idea y cuidad la dicción. Cuidad el ritmo y cuidad el sentir. Sentir y ritmo nunca van separados. Es un matrimonio físico y espiritual, sin posible divorcio de cuerpos, y sin posible separación de bienes. Creo inútil deciros, porque ya Marroquín lo ha hecho, que el verso con dos hiatos, ó con un hiato y una sinalefa, no será verso nunca. Creo inútil

deciros, porque también ya Marroquín lo ha hecho, que cuando la sinalefa se halla formada por una vocal fuerte y coincide con una vocal de acento característico, el bordón no es bordón ni cosa que lo valga. Creo inútil deciros, porque ya también Marroquín lo ha hecho, que entre la última palabra de un verso y la primera palabra del verso siguiente el hiato es lógico y natural, y, por natural y lógico, imperceptible, lo que no ocurre ni puede ocurrir con la sinalefa, desde que cada verso forma una parte autónoma é independiente dentro del todo de la composición. En los versos, como en las democracias federativas, hay leyes nacionales y leyes de zona. Cada verso es una provincia que reina en lo propio, siempre que no viole las cláusulas del pacto y siempre que no abuse, con perjuicio de la nación, de su muy respetable poder regional. Y Marroquín está en lo cierto, muy en lo cierto, cuando nos dice que "sólo en los versos octosílabos es permitido emplear indistintamente rimas agudas, graves y esdrújulas", pues si "en una estrofa de versos no octosílabos hay algunos finales agudos, debe haberlos en todos los bordones de la misma composición." Y también Marroquín acierta cuando estatuye que "en una composición, que no sea en octosílabos, suenan generalmente mal dos consonantes continuos ó apareados"; como también Marroquín es digno de creerse, cuando asegura que "es insufrible una estrofa que empiece con versos rimados y termine con versos libres, asonantes ó sueltos." — El verso es música, y, como la música, está basado en leyes de acorde, de cadencia, de melodía ó de orquestación. La mayor parte de los poetas, por abuso de novedad, suelen proceder como caldereros, pues no es posible que sus oídos encuentren gratas ciertas combinaciones de que hacen uso y que la prosa más discordante re-

chazaría. Como no faltan mostrencos que adulan todo lo novedoso, por temor de que los tilden de retardatarios, los que á esas discordancias deben su título de originales, han dado en creer que así rejuvenecen la métrica antigua. Son esos los que maldicen de la retórica, — que no les sirvió para sobresalir, porque la retórica no da ingenio al que no lo tiene, — imaginando con insensatez que la opinión de la mostrenquería que los adula es un anticipo de las sanciones de la posteridad. Rubén Darío tiene mucho talento, y puede hacer de la retórica lo que le plazca en perjuicio propio y no de la retórica, que no se debilita con esas libertades de la ingeniosidad; pero no todos somos Rubén Darío, del que es muy posible que sólo sobreviva lo más ingenuo, lo más inspirado, lo verdaderamente sentido, y lo que tiene menos carácter de extrañeza. Es indiscutible que á nuevos ideales corresponden nuevas fórmulas de expresión; es indiscutible que una musa dantesca ó shakesperiana necesita crearse un órgano que esté en armonía con su inmensidad; es indiscutible que lo viejo no es siempre lo más hermoso, y que hasta lo hermoso es susceptible de adquirir mayor hermosura. Venga en buen hora el renovador, lo esperamos con ansia todos los creyentes de las excelsitudes de lo venidero, y ninguno tendrá la osadía de cerrarle el paso; pero venga sin querer vendernos á las lechuzas como ruiseñores de canto fino, sin pedirle al francés lo que el francés ya se hastió de usar, sin agredir al genio musicalísimo de la lengua hispana, sangre de nuestra sangre por lo bien que traduce con magnificencia la gran ardentía de nuestros quereres y nuestra siempre romancesca sed de ideal. Renuévense las voces y el ritmo, renuévense en buen hora cuanto se quiera; pero para sustituirlos con voces más altas y sonidos

más músicos, con algo superior á las superioridades de la dicción de hoy día. ¡Afeminamientos! ¡Discordancias! ¡Morbosidad de ideas! ¡Timbres pedidos como limosna y préstamo á los extraños! ¡Inspiraciones buscadas en la farmacopea que no puede venderse á la luz del día! ¡Eso no es renovar! ¡Eso no es un rejuvenecimiento! ¡Eso no vale tanto como lo que aún pueden dar de sí los ritmos vetustos, cuando los toca la mano bendecida de la inspiración sana!

La lengua pone de manifiesto los caracteres virtuosos de la estirpe. La estirpe es franca, y la lengua gusta de la claridad; la estirpe tiene mucha hidalguía, y la lengua tiene singular nobleza; la estirpe se complace con lo elocuente, y la lengua es sonora, viril, dada á lo translaticio y musicalísima como no lo fueron ni los mismos idiomas que la engendraron. El innovador, que no sepa esto, nada innovará, porque mientras el carácter de la estirpe sea, el verbo de la estirpe ha de traducir sus condiciones merecedoras de duración y elogio. Observad nuestro idioma. Tiende á la alteza, á la luz, á manifestar sus sentires y sus pensares sin hipocresía. La sílaba acentuada, en prosa y en verso, dirige las modulaciones todas de la voz. Esa sílaba no puede confundirse con otra alguna, porque ninguna otra la iguala en agudez, como no necesita comerse á las demás para sobresalir. El britano, con su abuso de monosílabos, y el francés, con su abuso de voces altas, y el alemán, con su abuso de voces compuestas, pueden avenirse con la confusión, que es obscuridad, por poco que se esfuercen. Nuestro idioma, no. En nuestro idioma hay una sílaba que guía y manda; pero todas las sílabas se pronuncian y ninguna sílaba abdica de la honra de su personalidad, por humilde que sean su oficio y su clase. El acento es el índice que nos señala la fuerza, el tiempo

y la entonación de cada vocal, que refluyen y dan relieve á las consonantes que la acompañan. Benot explica esto de admirable modo. La vocal es la regidora. Las consonantes se dejan dirigir. Hasta el hiato, que á mí no me gusta, y hasta la diéresis, que no me llena, son testimonios de la gran importancia de las vocales. Es que, como Benot dice, las armónicas de cada vocal son particularmente vigorosas y perceptibles. Sin embargo, el sonido de las vocales se modifica por el mayor ó menor número de las articulaciones ó consonantes de que las rodeamos en la sílaba que presiden, como se modifica por la potestad del acento y del tono. De aquí que el poeta deba saber que la *a* es más dominante, más armónicamente vigorosa, que la *e* y que la *o*, como la *o* es de mayor dominio y de mayor fuerza que la *e* más fuerte. La *i* y la *u* sólo presiden cuando están aisladas, obedeciendo á las otras tres cuando se vinculan algunas de ellas para formar diptongo, y haciéndose mayor la autoridad reguladora de las vocales cuando el acento redobla su brío y hace más perceptible el papel que ejerce en la escala de la armonía. De esto se deduce que, como al metrizar no puede prescindirse del poder del acento de las vocales, un endecasílabo acentuado en *quinta* y en *sexta,* no es endecasílabo, si la vocal acentuada en la sílaba quinta es más dominadora que la vocal por que está conducida la sílaba siguiente. Entonces para salvar el exceso de dominio de la primera y corregir lo inarmónico del bordón, intervienen el tono y la pausa, poniendo de realce el poder que por la posición le corresponde al acento de la sílaba sexta.

1.º Un tirano víl dá leyes al pueblo
2.º Un tirano dá víl leyes al pueblo.

En los dos casos el bordón es irritante y defectuoso. ¿Por qué? Porque, en el primero de ellos, la agudez de la sílaba quinta nos obliga á una pausa que no es de cadencia. La pausa ordenada y musical corresponde á la sexta, para que suene bien el bordón entero. El acento y el ritmo nos ordenan suprimir la pausa de la quinta ó nos imponen la prolongación del timbre de la voz siguiente más de lo debido:

1.° Un tirano vil — dá — leyes al pueblo.
2.° Un tirano vildá — leyes al pueblo.
3.° Un tirano dará — leyes al pueblo.

La segunda manera de pronunciar, que mata el sentido, es la que está más de acuerdo con el componer.

¿Qué pasa con el segundo caso?

Pasa que no es verso aceptable, sino verso muy malo; pero pasa también que puede convertirse en un verso hermoso por las virtudes de la cesura y de la entonación.

1.° Un tirano vildá leyes al pueblo.
2.° Un tirano davíl leyes al pueblo.
3.° Un tirano dá — ¡víl! — leyes al pueblo.

Vemos, pues, que en la estructura endecasílaba de la sexta acentuada, el acento anti - rítmico del quinto bordón puede corregirse por la potestad de las pausas y el tono. La técnica no es, por lo tanto, una cosa tan estéril como nos dicen sus detractores, puesto que nos permite salvar un error, sin suprimir palabras y dando más relieve al pensamiento exteriorizado. Espero que el lector se dará cuenta de que no predico el respeto á las antiguallas insostenibles, y sí el respeto á las reglas benefactoras. Creo, con Hermosilla, que muchas de las que se llaman reglas de arte, "no

han sido establecidas en esta ó en aquella época por tal ó cual individuo de la especie humana, en cuyo caso podían ser falsas y estar sujetas á caprichosas variaciones; sino que son principios eternos y de eterna verdad, fundados en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes, y de consiguiente tan inmutables como la naturaleza." — ¿Qué es el verso? ¿Es idea? ¿Es sensibilidad? ¿Es armonía? Pues todo lo que contraríe las leyes de la idea, de la sensibilidad y de la armonía no cabe en el bordón. Combinar sones para producir una disonancia desagradable, se me antoja una impertinente majadería. Decir lo que pienso, de un modo tan confuso ó alambicado que necesite intérpretes espirituales la idea que trasmito, se me antoja que es jugar con el público y ultrajar á la idea que se me mostró clara á la luz resplandecedora de su hermosura. Buscar lo que de perverso, de morboso, de reprochable, de perturbado ruge en los atavismos de mi personalidad para ofrecérselo á mis lectores como si fuese deliciosa ambrosía, no es labor que me plazca, porque sé que el respeto que me debo á mí mismo, aparte del respeto que los otros me merecen, me obliga á cuidar de la higiene de mi alma como cuido la higiene de mi encarnadura, porque si es malo que el cuerpo huela á sudor, es más malo que el alma transpire innobleza. Por estas razones, todas las leyes literarias que estén de acuerdo con lo preceptuado por las leyes mejoradoras de la sensibilidad, la idea y la armonía, se me figuran código del que no debo quejarme ni salirme, porque no es culpa de esas leyes, sino de mi ingenio, si no logro subir á la cumbre de la montaña que sombrean y adornan los lauros tentadores de la celebridad. Por eso, juro y vuelvo á jurar que Hermosilla no es un pedante cuando nos dice que las poesías líricas

deben ser inspiradas por aquella situación y aquellos objetos que hagan verosímiles y naturales los raptos entusiastas que las caracterizan, siendo lo más sonoras y cantantes que puedan ser dentro de la índole del idioma. El sentir noble, el pensamiento sólido, la expresión propia y el ritmo fácil, ¿desde cuándo son crímenes? Son principios eternos, por las libres decisiones de la razón sana, pues principios serían aunque los retóricos no lo dijeran y aunque todos los técnicos dijeran lo contrario. Agregad, ahora, que para que un principio se lleve á la práctica es forzoso que el que lo practica conozca el principio, porque ningún indocto, por ingenio que tenga, puede versificar con arte, puesto que se le escapa la ley de los acentos, como ningún indocto escribirá una página de prosa que dure, puesto que desconoce hasta las reglas de la colocación de los adjetivos. El pensamiento necesita ciencia y filosofía; el sentir, ocasión favorable y cultura educacional; el verso, métrica, y la prosa, gramática. Fuera de lo que exige el arte de sentir, todo lo demás se aprende en los libros, y aun el sentir se hace mucho más hondo cuanto más se lee lo que sintieron los excepcionales, los escogidos, los apasionadamente enamorados de lo ideal!

¿Qué hace la crítica de impresión? Lo mismo que la crítica con base literaria. Juzga una obra y deduce su mérito. Brunetière se ríe, y hace perfectamente, de "cette affectation de prétendre ne pas *juger* quand en effet on juge". No son impresiones, sino juicios, lo que la crítica impresionista le ofrece al público. Es más: compara y distribuye premios, con arreglo á sus gustos y á sus lecturas. Es más aun: los discierne como juez inflexible y soberano. Y bien, siendo esto así, ¿cuál de las dos críticas es preferible, ya que la crítica nunca dejará de ser? ¿La crítica que sabe ó

la que ignora? Á mí no me ofende el que me digan que he faltado á una regla, que se deduce de un principio eterno; pero no me place que una ignorancia, y á veces un fracasado, me clasifique y me catalogue con arreglo á los caprichos ó á las envidias de su impresión. No me basta la razón de un señor, que muchas veces no es razonable, para convencerme de mi ineptitud; pero, en cambio, cuando me citan una ley de ritmo ó de sentir, que tiene carácter universal; cuando me prueban científicamente que falté á la armonía ó que desconocí un precepto psicológico bien demostrado, busco una revancha en los mejoramientos que tendrá mi obra nueva. La crítica de impresión no es nada más que petulante orgullo, porque convierte su sentir en regla, dando á esa regla el carácter de autoridad que sólo tienen las aceptadas por el ingenio en el educador correr de los siglos. Un hombre no es una ley. La ley necesita del consenso de muchas voluntades para imponerse en la práctica de la vida y en la práctica de la literatura.

La ley del acento es una ley lógica, experimentada y que tiene la sanción de muchas generaciones. Todo ritmo nuevo, que suene bien, no será sino una variante de nuestros ritmos, es decir, de los ritmos bisilábicos y trisilábicos que ya conocemos. Todo nuevo bordón, que nos satisfaga, no será sino una variante de nuestros bordones, porque éstos no pueden pasar de diez y seis sílabas, si pretendemos que el oído aprecie sus consonancias ó su rima imperfecta. Si lo esencial, en el acento, no puede modificarse, y si el bordón melódico no puede extenderse, todo ritmo nuevo ¿qué será sino la resultancia de las combinaciones de los ritmos que ya poseemos ó de la combinación de los pies bordónicos con que ya contamos? Desde que la base de nuestro metrificar se halla en las series bisilábicas

y trisilábicas; desde que aquéllas no pueden tener sino un acento yámbico ó troqueo, como las trisilábicas no pueden tener sino un acento agudo, grave ó esdrújulo, es decir, anapéstico, dactílico y anfibraico, ¿qué sucederá con las innovaciones? Que todas y cada una de ellas podrán subdividirse en pies ó versos de dos y tres sílabas, obedientes á la misma ley acentual porque se rigen los númenes de ahora. Hay más todavía. Hay, que sino nos barbarizamos, si el espíritu no da un salto atrás, si el mundo sigue su marcha hacia la luz, como nuestra música no puede ser música de hotentotes, nuestra música será siempre dulce al oído y huirá de las disonancias desagradables, no aceptando que en el bordón haya choques de acentos que maten su cadencia, como la pintura no aceptará jamás un choque de matices que dañe á los ojos. Siendo esto así, la ley fundamental del ritmo de todos los combinados posibles y durables en nuestro idioma, será la misma ley fundamental por que se guían los ritmos de hoy, deduciéndose, en consecuencia, que todos los estados de alma se pueden manifestar exquisita y maravillosamente con los ritmos y con las series de la métrica actual, que serán, por mucho que el artificio los desfigure, los ritmos y las series de la métrica futura. ¡Es un juego de niños, con que á veces se disfraza la vaciedad de ideas, como eran un juego de niños las trivialidades en forma de jarra y de cruz de don Francisco Acuña de Figueroa!

No es que no tenga oído, el que rechaza una consonancia aguda en medio de muchas consonancias graves. Es que tiene el oído educado. ¿Queréis una prueba imposible de contestar? Tomad á un niño, á un bruto, á un hombre si ninguna educación estética, leedle esos versos y os convenceréis de que á su incultura no le chocan ni las cacofonías más desespe-

rantes ni las disonancias más desapacibles. Pretender que el bordón las acepte, es pretender que el bordón se desarrolle de un modo regresivo. ¡Ni siquiera como los cangrejos, porque éstos andan de lado, pero no para atrás! ¿Á qué volver al tiempo, de idioma balbuciente y oído como piedra, en que se escribió el *Poema del Cid?* Casi todas las innovaciones son regresiones, como los versos endecasílabos, con dactílicas cláusulas, que Darío colocó en los portales de un libro de Rueda.

Volviendo á los acentos cabe decir que, siempre que los supernumerarios no tengan más poder que los constituyentes, el bordón de once sílabas será cadencioso. Sea cual fuere su contextura, mientras resalten los acentos característicos por su intensidad máxima, podréis colocar los supernumerarios sobre todas las demás sílabas del bordón. ¿Aún en las que de la Barra llamó anti-rítmicas? Sí; hasta en la quinta si el bordón lleva su acento capital en la seis, y hasta en la tercera ó séptima si el bordón lleva sus acentos predominantes en las sílabas cuarta y octava. Esto puede hacerse sin que la música quede mal parada, cuando la vocal de la sílaba ó sílabas caracterizadoras es superior en fuerza, en tiempo y en tono á todas las vocales que el verso contiene. Es claro que se engañaría, en perjuicio propio, quien transformase la excepción en regla general, colocando siempre los acentos supernumerarios en abierta pugna con las sílabas de intensidad máxima. Ese juego no puede hacerse aunque se tenga el oído por demás experto, sin incurrir en imperfecciones perturbadoras de la cadencia. Hay un juez de primera instancia: el oído. Cuando el oído no acepta un acorde, se recurre á la regla, que es el juez supremo, examinando si la sílaba tónica y caracterizante tiene el poder, la cantidad y la ento-

nación que su oficio reclama. Todo esto es fácil, sumamente fácil, y una vez aprendido, jamás se olvida. La práctica refuerza lo que nos dió el estudio; la práctica alarga nuestro saber en cosas de cesura y en cosas de timbre; la práctica nos afina el gusto y nos permite variar, con buen resultado, las combinaciones orquestales de la estrofa ó endecha; y un día, cuando la vejez nos roba los cabellos y nos roba el numen, podemos afirmar que no nos pesa lo que hemos aprendido y hemos practicado, porque á la práctica y al estudio se deben las victorias, grandes ó humildes, que el ingenio jamás hubiera podido conseguir sin estas dos rémiges y estos dos apoyos. *ESTUDIAD, PRODUCID*. No os pesen las noches que paséis sobre el libro, ni los angustiosos afanes del crear. Ellos serán la honra de vuestro crepúsculo vespertino, porque ellos serán la prueba indestructible de que habéis aceptado valientemente la parte de solidaridad que á todos nos toca en la labor sin fin del progreso humano.

No faltará quien crea que todo esto nada tiene que ver con nuestra literatura. Cuestión de opiniones. Taine, al historiar las letras británicas, dedica muchos párrafos al estudio de la filosofía del arte. Hace bien. Lo particular debe servirnos para establecer conclusiones aleccionadoras de índole general. Por otra parte, yo no soy chino, soy uruguayo, y me interesa mucho que los futuros númenes de mi patria encuentren muy esparcidas las nociones fundamentales del buen escribir. Un público educado es una garantía para el escritor, que prefiere el aplauso justiciero de la turba anónima á la fanática aclamación de las capillas liliputienses. Estas capillas, por lo general, no son sino sociedades de elogio mutuo en las que se refugian los fracasados, como aquellos salones de demi-mundanas

que pintó en una de sus comedias Alejandro Dumas.

Volviendo á los versos, os diré que hay bordones que apenas se utilizan en nuestro idioma y que nuestros poetas no emplearon jamás. Son los de *nueve, trece* y *quince* sílabas. El primero es cantable, muy cantable, tan cantable que resulta monótono cuando se halla formado por series dactílicas ó anapésticas puras. Generalmente es por series esdrujuladas que se le compone, más por costumbre que por convicción, pues es indudable que resulta mucho más melodioso cuando se halla constituído por pies anfibraicos.— Los esdrujulados, que no siempre se me antojan sonoros, tienen sus acentuaciones características en las sílabas primera, cuarta y octava.

Pón en sus — báquicas — imágenes
1 4 8
Tódas tus — púrpuras, rosál.
1 4 8

El verso de que trato admite también el giro anapéstico, siendo entonces más duro que en el caso anterior, acentuándose esta segunda estructura en sus sílabas tres, seis y ocho.

El dosél — del ombú — que quéma
3 6 8
El febríl — relumbrár — del sól.
3 6 8

El eneasílabo más musical, el más flexible, aquel cuyos acentos tienen una tonalidad más suave, es el que se compone de tres anfíbracos ó de dos anfíbracos y un yambo. Se acusa y moteja, al eneasílabo de esta estructura, de ser sencillamente un verso de alianza y sin carácter propio. Es indiscutible que tiene menos personalidad que los ya citados; pero es indiscutible que los ya citados tampoco son puros, como después veremos. En cambio el bordón de nueve sílabas

de movimiento anfíbraco, ó de cláusulas trisilábicas graves, es dulce al oído y de una relativa flexibilidad.

Gozóso — tu glória — triunfánte,
2 5 8
Bandéra — sin máncha, — canté.
2 5 8

Si las acentuaciones de las sílabas cuarta y séptima actúan en contra del buen sonar de esta estructura, pueden considerarse como de libre elección, — por licencia que amengüe la monotonía, — todas las acentuaciones de la primera cláusula del verso.

Cardenál que vuélves cantándo
3 5 8
Al nído que címbra el ombú.
2 5 8

En sus tres formas típicas, el eneasílabo es un verso compuesto de pie quebrado.

1.ª forma: Versos de cinco y de tres sílabas.

Pon en sus báquicas
Imágenes,
Todas tus púrpuras,
Rosal.

2.ª forma: Versos eptasílabos agudos y pie quebrado de tres medidas.

El dosel del ombú,
Que quéma
El febril relumbrár
Del sól.

3.ª forma: Un verso dodecasílabo de acorde anfibraico y un verso de seis sílabas con final agudo.

Gozóso tu glória, — bandéra sin máncha,
1 5 8 11
Triunfánte canté.
2 5

3.ª forma en su segunda estructura: Un verso birítmico de doce sílabas y otro verso de seis. El de doce está constituído por dos anaspestos y dos anfíbracos. El de seis por una cláusula yámbica en pos de otra anapéstica.

Cardenál — que cantán - do vuelves — al nído
2 6 8 10
Que címbra el — ombú.
2 2

Don José Zorrilla, que metrizó en todas las estructuras de verso español, tuvo preferencia por la tercera de las combinaciones acentuales que señalo. Ved estos versos suyos:

Y espácios — inménsos — cruzándo,
2 5 8
Y atrás á — la tiérra — dejándo,
2 5 8
Los válles — de sómbra — saltándo
2 5 8
Que cércan — el múndo — mortál.
2 5 8

Pocos son los poetas españoles que han acertado con esta acentuación del verso de nueve sílabas. Zorrilla dió con ella, porque aquel admirable poeta era, también, un admirable versificador. Creía en las virtudes de la forma y en la indecible plasticidad de nuestro lenguaje. Don Tomás de Iriarte, que era un afrancesado, hizo pedruzcos en vez de eneasílabos. Ténganlo presente los que no se preocupan de amoldar sus cantares al genio del idioma.

Si querer entender de tódo
3 8
Es ridícula pretensión,
3 8
Servir sólo para una cósa
3 8
Suele sér fálta no menór.
3 8

Iriarte no tuvo en cuenta la ley de los acentos. No vió que era una acentuación obstruccionista la de la cuarta del último verso, porque el timbre de la *a* acentuada es más vigoroso que el de la *o* característica. En el verso penúltimo para que sea anapéstico el compás, sería preciso cargar el acento sobre la sílaba final de la palabra *para,* pues la *u,* que se une á esa sílaba por sinalefa, no tiene bastante tonalidad aguda para absorber del todo á la *a.* El que lo dude puede leer cualquier tratado que se relacione con la acústica de las vocales. En el verso anterior, en el tercero, hay que darle un doble acento á la cláusula trisilábica con que finaliza, para que sea anapéstico el bordón, lo que no admiten ni la prosodia ni el espíritu de la lengua. Ya de por sí los prefijos carecen de acento, y lo pierden del todo, dado que lo tuvieran, al unirse á una palabra de significación propia.

¿Por qué no acertó en esto la técnica de Iriarte? Porque, para acertar, debió necesariamente tener en cuenta que los versos formados por series trisilábicas son versos de invariable acorde y acentuación fija. Para darle variedad al verso de nueve, á pesar de que es más melódico que de armonía, no debe dividírsele en cláusulas trisilábicas, porque esas cláusulas son inflexibles en el acentuar. Una vez compuesto por series trisilábicas, no basta una acentuación de seguridad mediocre y validez dudosa, para caracterizar y hacer cadencioso al eneasílabo. Una combinación nueva, ó de muy poco uso, debe ser una combinación lo suficientemente musical é especificadora para seducirnos y para no confundirse con otra alguna. El sólo acento en tercera, á mucha distancia del acento imperioso, no tiene el poder que se necesita para individualizar y para seducir. ¿Preguntaréis, sin duda, por qué se ha creído que este bordón debe dividirse

en series trisilábicas? Por una simple cuestión de aritmética, que es igualmente una simple cuestión de buen sentido. El número nueve es múltiple de tres. El tres cabe tres veces en el nueve. Bastaba, entonces, para encontrar el número de acentuaciones rítmicas, dividir el número de sílabas del bordón en tres series iguales. ¿No se hace así con el verso de doce sílabas, á pesar de que el verso de doce sílabas puede constituirse, si se quisiera, todo con troqueos? Había, además, otra poderosa razón. Es sabido, como dice de la Barra, "que el ritmo se impone con más energía á medida que crecen sus compases". El acento de las series de tres sílabas, único que permite dividir en cláusulas iguales al verso de nueve, se marca con más fuerza que el acento de las series bisilábicas. Se vió, entonces, que era cuestión de música, lo que parecía cuestión de aritmética. Pensóse, también, que si se dividía por dos el eneasílabo, para constituirlo con troqueos ó yambos, quedaría una de sus sílabas en abandono, sin otra ventaja que disminuir los vigores del ritmo. Y digo que todo esto debió pensarse, porque pensar así era lo lógico y lo natural, sin que yo asegure que esto se pensara, pues ninguna poética, de las que yo conozco, se preocupa de estudiar el eneasílabo, del que todos los tratadistas hablan con acritud y profundo desdén. Por entender mal ciertas pequeñeces no acertó con la música del eneasílabo don Tomás de Iriarte.

Es claro, que, sin eso de las pequeñeces, hasta mi cocinera podría metrizar. Se aspira á eso. Eso es lo que se busca. Bajo la sombra de algunos poetas de vuelo altísimo, que están avariciosos de nuevas armonías, avanzan los vándalos del lenguaje para saquear, á su entera satisfacción, la ciudad santísima del idioma. Suprimir los acentos en los versos armónicos;

descuartizar las cláusulas fundamentales en los de melodía; desentenderse de la cesura; rimar llanos y agudos á su capricho; poner en las estancias, sin ley ni método, bordones de tres números y bordones de quince, con cadencia contraria y antinatural, ¡qué mayor gloria para los que no quieren tomarse el trabajo de estudiar las reglas! ¡Así rimaremos todos, como nos plazca, y no habrá jerarquías! ¡Es la revolución de la inutilidad y de la no sapiencia! ¡Así pasarán por la flor y nata de los ingenios, los que con más aridez violen el código del bien decir y los postulados del sentido común! — ¿Van comprendiendo, mis lectores, al fin, por qué dedico uno de estos volúmenes al estudio del arte de la forma? Confío en que se dan cuenta de mi intención, que es sana y que defiende al numen verdadero, al numen sinceramente enamorado de la hermosura, y al numen que no olvida que hasta el virgiliano laúd respetó las leyes encontradas por la musa de Homero.

Puede y debe innovarse, cuando se remoza con ventaja, con saber y buen gusto. No puede innovarse cuando no se tienen las condiciones y los conocimientos que dan cordura y vida verdadera á la innovación. Puede innovarse cuando no se destruye ni por excentricidad ni por necio orgullo, sino porque se busca un ánfora nueva para un vino nuevo. De ahí que no todas las innovaciones sean pecaminosas, porque las hay muy dignas de ser aceptadas, aunque sufra y se encone el dogmatismo burdo. No me refiero á esas. Como ya veréis, si no canso al editor y al público, ante esas me inclino con reverente delectación. Lo que no acepto es lo que el espíritu del idioma tampoco acepta; lo que no acepto es que se pugne por convertir al coro de las liras de mi tierra en una banda de músicos hotentotes; lo que no acepto es lo que va

contra todos los estatutos de la cadencia y de la fisiología del oído humano; lo que no acepto es lo que el porvenir, por benigno que sea, tampoco aceptará; lo que no acepto es que con mentidas promesas de perfección, se anulen las conquistas que alcanzó el lenguaje de nuestra estirpe al través de los siglos; lo que no acepto es que se eduque á la juventud en el amor de las disonancias que envenenan el gusto. Eso es lo único que no acepto. Eso es lo solo que combatiré siempre. Eso es lo que me obliga á puntualizar, para que el lector pueda razonar mis reproches, cuántas y cuáles son las ordenanzas métricas y del decir escrito, que la higiene del idioma y de la calología, de la acústica y de la belleza inmortal, no permitirá nunca que se deroguen con artificios de carácter morboso. Si esto es un crimen, yo cargo con todas las responsabilidades del crimen ese, afirmando que, — POR LEY DE NATURALEZA, COMPROBADA POR TODOS LOS EXPERIMENTOS DE LA FÍSICA SOBRE EL SONIDO, Y SOBRE LA LUZ, Y SOBRE EL COLOR, — todos los bordones de melodía tienen un ritmo estable, como tienen una acentuación sinfónica especial todos los bordones armónicos.

Ni Darío ni Unamuno han sido leales con Delmira Agustini. Ésta tiene estro lírico, fuerza imaginativa, valer poético. Yo también aplaudo, reconozco sus cualidades y no soy de los que esconden su admiración, aunque, por causas de carácter complejo, no sea partidario de que las mujeres le arrojen al público los pedazos de su alma encandecida. Para mí, retrógrado empecinado, las mujeres son como las violetas: flores de sombra. Eso no significa desconocer que hay damas con mucho talento. Mi madre lo tuvo. Perfectamente; pero, ¿por qué no le han dicho los dos maestros á esa maestra en el arte de traducir las emocio-

nes apasionadas de su juventud, que cuando, en una composición dividida en estrofas, predominan y prevalecen casi en absoluto las rimas graves, es un pistoletazo, en pleno pecho de la armonía, el uso de dos consonancias agudas? Esa vagancia de dos agudos, perdidos en una procesión de finales llanos, es híbrida, es absurda, es antimusical, es *un sonido perturbador y discordante en el conjunto orquestal de las voces rimadas.* Y no lo es porque yo lo diga, no lo es porque á mí me lo parezca, no lo es por el capricho de ningún retórico, no lo es por ningún texto de vetustidad clásica, y no lo es por ninguna ley de inveterado uso. Lo es, sí, por una ley; pero no por una ley de carácter literario, expuesta á las acciones y reacciones de la voluble moda. Lo es, sí, por una ley; pero por una ley superior, indiscutible, comprobada, imperiosa, de CARÁCTER CIENTÍFICO.

¿Necesitáis más? ¿Me pedís que os lo pruebe? ¿No os basta mi afirmación? Sea. Conversemos.

Si agitáis el aire, el aire vibra, ondula, entra en movimiento.

El resultado de esas vibraciones, de esa ondulación, de ese movimiento molecular, se llama sonido.

El sonido pasa á ser *son* cuando nos afecta agradablemente.

El sonido llega á nosotros después de una serie de vibraciones concéntricas, cuyo número se puede calcular de un modo matemático.

En un segundo, el oído puede percibir un son que tenga treinta y seis movimientos moleculares; y en un segundo, el oído puede percibir un son que sea el efecto del ondular de cuarenta y ocho mil vibraciones.

La sutileza no es igual en todos los oídos; pero todos los sones perceptibles están en los peldaños de esa escala.

El sonido puede ser más ó menos elevado, y puede ser más ó menos intenso.

La *elevación* del sonido depende del número de sus vibraciones, y la *intensidad* del sonido depende de la amplitud de las ondas concéntricas.

Las tres mil fibras con que concluyen los filamentos del nervio acústico vienen á ser como tres mil cuerdas, cada una de las cuales recoge y reproduce la vibración elemental á la que está acordada, sea cual fuere la complejidad de las ondas armoniosas puestas en movimiento.

Un sonido agudo pone en movimiento mayor número de fibras, en el cordaje del órgano de la audición, que un sonido de agudez escasa, porque cuanto mayor sea la agudez de un sonido, mayor será el número de vibraciones de que está formado.

Cuando las ondas armoniosas se mezclan y entrecruzan, en lugar de seguirse y combinarse en movimientos paralelos, se destruyen recíprocamente en sus puntos de cruce ó de contacto. *Dos alturas ó elevaciones, cuyas ondas armoniosas tengan que cruzarse por necesidad, se destruirán siempre.*

Este es el fenómeno de la agudez. Estudiemos, ahora, el fenómeno de la intensidad.

La intensidad es hija de la amplitud de las ondas concéntricas. Á mayor intensidad, mayor distancia. Á menor intensidad, círculo más estrecho. Los sonidos de más intensidad ofuscan, debilitan y absorben á los sonidos de menos fuerza.

Las ondas del aire en agitación se parecen á las ondas del mar en movimiento. ¿Qué sucede en las playas? Una ola sin brío empieza á correr. Viene otra ola de mayor empuje, y pasa sobre ella. La aturde, la envuelve, la sofoca, la aplasta, la obliga á seguir, la funde en su ser. ¿Qué queda? La ola grande.

Este fenómeno se verifica, también, en las ondas del mar del sonido. El son más intenso domina á los sones que encuentra á su paso. No hay lucha, porque no puede haber rebeldía moral. Es la ley de la fuerza, la de los bosques, la de los vientos, la de los astros, la del mundo físico.

LAS ONDAS PRODUCIDAS POR UN SON DE INTENSIDAD MÁXIMA ABSORBEN, SIEMPRE Y EN TODOS LOS CASOS, Á LAS ONDAS PRODUCIDAS POR UN SON DE POCA INTENSIDAD.

En esta ley están basadas todas las versificaciones del mundo, y le ruego al lector que se fije en ella porque esa ley tiene una importancia capitalísima.

La voz humana produce sonidos que son, en su esencia, como todos los sonidos que producen los cuerpos sonoros.

Los sones que produce la voz humana están sujetos á las mismas leyes que el sonido que produce una piedra al caer en un foso y que el sonido que produce una gota de lluvia al caer en un charco.

La boca es la campana, la lengua es el badajo, y el son que fabrican está regido por el mismo código que rige al son que fabrican las lenguas de bronce de una catedral.

El sonido de la voz humana puede ser más ó menos intenso y más ó menos alto. Esto estriba en el número de las vibraciones y en el alcance de las ondas concéntricas. Á menos vibraciones, menos altura, como á mayor alcance, mayor intensidad.

El aire que contiene la boca, la tensión de las cuerdas vocales y el empuje del aliento emitido, explican la diversa agudez y la diversa intensidad de los sones que produce la voz humana.

En castellano, las consonantes se pronuncian siem-

pre del mismo modo. La agudez y la intensidad son hijas de la pronunciación de las vocales. De las modificaciones que éstas experimenten, participarán las consonantes que las acompañan.

El *tono* es la causa de la agudez; la *fuerza* es el motivo de la intensidad.

La fuerza es el elemento natural y dinámico del idioma. El tono es el elemento musical del mismo. El acento es signo de fuerza; pero no de tono. Esta es la ley general, y esta ley fué encontrada por Eduardo Benot.

El mismo Benot descubrió una segunda ley, no menos importante y no menos útil que la primera: en los versos de nuestra lengua, *las entonaciones se agrupan en torno de las sílabas de intensidad máxima.*

Era lógico que sucediese así, porque esa sílaba es la caracterizante, la musical, la imprescindible, la dominadora, la que guía el compás, la que rige la orquesta, la que marca el tono.

En una serie de versos hay tres armonías: la armonía de cada verso, la armonía de cada estrofa, y la armonía de la composición entera.

¿Son independientes, autónomas, dueñas de hacer lo que se les antoje?

De ninguna manera. Ya veréis la razón. También es científica.

Del mismo modo que en un bordón hay acentos antirítmicos, obstruccionistas, perturbadores de la cadencia, en una estrofa puede haber un bordón, un instrumento desafinado, un músico torpe ó malicioso, que esterilice los afanes del conjunto orquestal.

Lo que digo del verso, relacionándolo con la estrofa, podéis extenderlo á la estrofa, relacionándola con la composición.

¿Qué es lo que enlaza todos los timbres, todos los

sones, todas las cadencias particulares de cada bordón, en la serie de las estrofas, para producir el acuerdo sinfónico? ¿Qué nombre tiene el hilo, sedeño é imperceptible, en que están enhebradas, como perlas pulidas, todas las sonoridades de la instrumentación? Ninguno lo ha dicho. ¡Nadie pensó jamás que ciertas cosas se pusiesen en duda!

Es necesario encontrar un nombre. ¿Dónde buscarlo? ¿Quién nos dará un nombre que signifique, en la técnica de las artes, el acordado deslizamiento de los sonidos para no perturbar la ley del conjunto?

No lo dará la hermana gemela de la versificación. No lo dará la música. Lo que buscábamos se llama ENARMONÍA.

La *enarmonía, en verso, puede definirse como el desenvolvimiento especial de la cadencia que regula el paso de una nota á otra, de un acorde á otro, sin que cambie sensiblemente su entonación.*

Pues bien, cuando en una serie de bordones de finales llanos, se introducen perturbadoras consonancias agudas, la enarmonía deja de existir, porque no sólo cambia sensiblemente la entonación, sino que cambia sensiblemente la intensidad del ritmo.

Ocupémonos de la intensidad:

1.° Si todos los versos anteriores á una consonancia aguda, terminan con vocales sin acentuar, la intensidad de sus terminaciones es poco vigorosa, y tiene que ser fatalmente absorbida por la vocal con que concluye el nuevo bordón, de intensidad máxima, no sólo porque esa vocal es acentuada, sino porque el acento de esa vocal es rítmico, dominante, caracterizador, imperioso y mucho más fuerte que el sonido de todas las finales no acentuadas.

2.° La nueva onda armónica, — mucho más extensa y pujante, — ofusca, debilita y absorbe á las ondas ar-

mónicas que marcaban el límite de intensión de la música de la serie.

3.º Esto obliga á la voz y al oído á adaptarse á la nueva intensidad que les sorprende y que les perturba, — porque no la esperaban ni la presentían, — para volver, perturbados aún, á la intensidad primera, á la que no le es dable ni borrar ni absorber las ondas armónicas que esparció la intensidad potente de la vocal aguda.

4.º Mientras perdure el eco de la onda producida por la vocal fuerte, el oído seguirá percibiéndola y actuarán sobre el oído dos sensaciones inarmonizables: *la sensación que dejó el paso de la intensidad máxima, y la sensación de la intensidad reguladora de la serie entera.*

5.º Son, pues, dos leyes de carácter científico, — la acústica de la fuerza y la fisiológica de la sensación, — las que nos dicen que en una serie de versos de consonancias graves no deben ponerse, sin método alguno, bordones que concluyan con sílabas de intensidad máxima.

Pasemos al tono.

1.º En nuestro idioma, por lo general, todas las entonaciones se congregan y agrupan en torno de la sílaba de intensidad máxima.

2.º Esto sucede, con más frecuencia y con mayor razón, cuando esa sílaba es la sílaba caracterizante y última de un verso ó pie de estrofa.

3.º Con los tonos de los acentos característicos de los bordones se indica el *modo* ó *escala* que se adoptó para las estrofas, como en los tonos de las estrofas se indica el modo ó escala que se adoptó para las poesías de ritmo cantante.

4.º Se dice que una sílaba desentona cuando no obedece, por excesos de brío ó faltas de vigor, á la ley

de la escala que regula la fuerza de los sones de conjunto orquestal ó sinfónico.

5.º Esa sílaba está fuera del modo que adoptó el oído, y la onda armoniosa, en que vaga el acorde perturbador, no combina su movimiento con los movimientos, paralelos y regulados, de las demás vibraciones armónicas de la serie.

6.º Las ondas armoniosas, que se cruzan, se destruyen recíprocamente en sus puntos de cruce ó de contacto, destruyéndose entonces recíprocamente, en sus puntos de intersección, las ondas de los acentos regulares y la onda del acento que no escucha las órdenes del modo.

7.º La modulación del tono, en el arte musical y en la ciencia física, está relacionada con la intensidad del sonido que produce y regula su fuerza.

8.º El acorde desentonado, agudo y caracterizante, tiene más fuerza para destruir, por el mayor poder de su intensidad, que los acordes débiles y no caracterizantes, con que terminan los pies bordónicos de la composición.

9.º Cuando las ondas armónicas se entrecruzan y se destruyen, el nervio auditivo, en vez de recibir una sola impulsión, es asaltado por dos vibraciones que no están al unísono.

10.º Esas vibraciones producen intermitencias de energía y de debilidad, que actúan sobre uno solo de los filetes del nervio auditivo, lo que no sucede cuando se combinan ó cuando se alternan, con arreglo al tono y á la intensidad, los sonidos graves y los agudos, porque, entonces, como estos sonidos se mueven en ondas paralelas y sin ningún contacto, cada fibra del nervio recibe y reproduce la vibración elemental de su concordancia.

11.º Las intermitencias de energía y de debilidad cau-

sadas por las vibraciones que no están al unísono, producen una sensación dolorosa y desagradable en el nervio acústico, siendo tanto más dolorosa y desagradable, cuanto más intenso y agudo sea el sonido desentonado, porque las intermitencias son más sensibles cuanto mayores son la intensidad y la altura del sonido.

12.º Existen, pues, dos leyes de carácter científico, una ley física, y una ley psicológica, una ley que estatuye que la armonía nace del paralelismo de las ondas en movimiento, y una ley que demuestra que las vibraciones desentonadas actúan ásperamente sobre el nervio acústico. Esas leyes nos dicen, — como también nos lo dijeron antes otra ley fisiológica y otra ley física, — que ni el arte ni la naturaleza ven con buenos ojos las rimas de intensidad máxima que se colocan, sin método y en número ínfimo, entre los bordones de una composición de consonancias graves.

En el siglo veinte, el arte de escribir es una profesión. No se vive de la pluma; pero los hombres de pluma son considerados como si fueran hombres de oficio. Convendría que, por decoro y orgullo profesional, conociesen todo lo que con su oficio guarda relación. El poeta debe saber prosodia, métrica, fisiología. Las letras, los sones y el oído no deben tener secretos para el versificador. Hoy todo se va transformando en ciencia. Sólo la poesía vive aferrada á lo intuitivo. Sólo el numen no quiere observar y aprender. Nuestros románticos nada sabían. Los de hoy saben poco. Unos y otros cantan por instinto y por afición, como esas aves que, sin ser escuchadas, cantan para sí mismas, enterneciéndose y embriagándose con la dulzura de su propia cadencia. ¡Ojalá, entonces, que algún adolescente de talento y de corazón, halle en estas páginas motivo de estudio y de mejo-

ramiento! ¡Mi paso por la tierra no habría sido inútil! ¡Esperemos! ¡Esta obra, que es mía y nada más que mía; estos volúmenes, que yo tracé cariñosamente de la cruz á la fecha; esta labor, en la que no tuve inspiradores ni consejeros, perdurará por mía ó como mía se perderá en la noche sin fin de los grandes y tristes olvidos!

IV

Ampliemos lo indicado sobre el eneasílabo.

Ya hemos visto que el verso de nueve sílabas es muy cantante; pero con poca flexibilidad en su acentuación como todos los bordones por demás melódicos. Con eso y todo, es indudable que su primera cláusula puede variar del anfíbraco al anapesto.

Es claro que también los dos ejemplos citados por mí, el de ritmo dactílico y el de ritmo anapéstico, son versos dobles, mixturas de versos de cinco ó de siete sílabas con versos de tres. Yo no vendo chingolos haciéndolos pasar por ruiseñores. Por otra parte, y como ya dije, toda combinación que se haga siempre nos será conocida, porque siempre se apoyará sobre las cinco cláusulas musicales en que se apoya la métrica castellana. Lo único que podréis es mixturar, con más ó menos arte, algunas de esas cláusulas de acento tónico, produciendo siempre bordones compuestos por el enlace de los bordones que hoy utilizamos. Nuestra lengua rítmica ya está formada, y responde ya á todas las necesidades del espíritu. Tenemos dos bordones armónicos insuperables por lo flexibles, el de ocho y el de once, y tenemos también series melódicas de gran dulzura ó de gran amplitud, como el verso de doce sílabas y el alejandrino. Lo único que nos

queda es crear disonancias más ó menos felices; pero en las que la música de los metros ya usados predominará, si esas disonancias son dulces al oído y buenas para el canto. Si no lo son, nunca pasarán de prosa mal hecha, es decir, que no serán ni prosa ni verso, destino no envidiable y muy doloroso para los pensamientos iluminados á que esas disonancias sirvan de sepulcro.

El verso de nueve sílabas, que sólo se usa por excepción, se presta á múltiples combinaciones, pudiéndosele construir en castellano del mismo modo que lo construyen las musas francesas: con dos cláusulas de cuatro pies bordónicos, el último de los cuales sea agudo y que estén separadas por una cesura; ó con dos hemistiquios, el primero de los cuales tenga cuatro sílabas, aguda la última y el segundo de los cuales tenga cinco pies silábicos. Sus acentos característicos ó esenciales pesarán, entonces, sobre las sílabas cuarta y octava.

Brísas del súr — que rumorósas
1 4 8
Siémpre pasáis — por mi vergél,
1 4 8
¡Suéños de amór — dad á las rósas!
1 4 8
¡Tíntes de sól — dad al clável!
1 4 8

Leo en *La chanson des rues et des bois*, de Víctor Hugo:

1.° Avec des fleurs — sa main colère.
2.° O mois de juin! — rayons et roses!
3.° Et jusqu'au cœur — dans les amours.

El acento en la primera sílaba no es indispensable. El de la quinta no es imperioso, pero sí conveniente, por ser esta sílaba, el punto central ó el eje de sime-

tría del bordón. El cuatro y el octavo son imprescindibles, hallándose á igual distancia del punto central. Ya veremos después que, cuando la quinta sílaba está acentuada, la intensidad máxima de la cuarta pierde su imperio. Los versos españoles de nueve sílabas, fabricados á lo francés, resultan un compuesto de dos versos de cinco sílabas de distinto tono. Pero podemos quitarle, disminuyendo un poco su melodía, el timbre excesivamente agudo á esta estructura del verso de nueve sílabas. Nos basta, para ello, hacer que la intensidad máxima del acento se apoye sobre sus sílabas cinco y ocho.

Dúlces suéños — dád á las rósas,
5 8
Rójos tíntes — dád al clavél.
5 8

Los acentos complementarios de las sílabas primera y tercera, de los cuales se puede prescindir, ayudan muchísimo á la música del bordón, porque en los bordones de series de melodía son las sílabas impares las que más contribuyen con su acentuación al vuelo acompasado de la cadencia. En los versos de diez sílabas, que tienen trisilábicos sus compases rítmicos, los acentos esenciales pesan con intensidad máxima sobre las sílabas tres y nueve, siendo la sílaba seis, que también se acentúa, como el punto central del bordón. De igual manera los versos de doce sílabas de serie trisilábica, — que tienen que ser dactílicos ó anapésticos por necesidad, — cargan todos sus acentos de cadencia en las sílabas una, cuatro, ocho y once, si son dactílicos, ó en las sílabas tres, seis, ocho y once, si son anapestos. En ambos casos se contrapesan la acentuación de las sílabas pares é impares. No acontece otro tanto con los bordones de nueve sílabas, que tienen necesariamente sus series trisilábicas ana-

pésticas ó dactílicas. En el primer caso se acentúan en sus sílabas tres, seis y ocho, acentuándose en el segundo caso en sus sílabas ocho, cuatro y una. Por eso no suenan, por eso no agradan, por eso están caídos en desuso. Hay cierto vínculo, cierto desposorio, cierta alianza defensiva entre las series trisilábicas y la acentuación de sus sílabas impares. Así, por respetar ese pacto amoroso, — y teniendo en cuenta lo que dije de las series trisilábicas al ocuparme de la cantidad, — traté de devolver á los versos de nueve sílabas la cadencia á que tienen derecho, dividiéndolos en dos estructuras caracterizantes. Para eso me fué preciso olvidarme de lo trisilábico de sus cláusulas, actuando con ellos como si fuesen una sencilla combinación de troqueos y yambos. Ved lo que resultó. Primera estructura, acentuada en una y cuatro, cinco y ocho: un troqueo, un yambo, un dactilo y un troqueo final.

Suéños — de amór — dád á las — rósas;
1 4 5 8
Tíntes-de sol-dád al cla-vél, *(sílaba doble con acento yámbico)*
1 4 5 8

Segunda estructura, muy poco diferente de la primera, y acentuada en sus sílabas una, tres, cinco y ocho: dos troqueos, un dáctilo y un troqueo como broche.

Dulces — sueños — dád á las — rósas;
1 3 5 8
Rójos — tíntes — dád al cla — vél. *(Sílaba doble)*
1 3 5 8

El verso eneasílabo se parece al endecasílabo. Éste tiene la sexta sílaba como punto central. Aquél tiene, como punto central, la sílaba quinta. El endecasílabo admite dos acentuaciones equidistantes del eje de si-

metría. El eneasílabo también. El endecasílabo carga esas acentuaciones en sus sílabas pares cuarta y octava. También en esas sílabas las acepta y usa el eneasílabo. Estas observaciones, por ninguno hechas, testimonian que el eneasílabo ha sido calumniado. No es muy flexible, ni muy utilizable; pero es más utilizable y más flexible de lo que se supone. Nuestro eneasílabo no es otra cosa que el verso de ocho sílabas de los britanos y los franceses. El verso inglés difiere de la prosa inglesa, como el verso español difiere de la prosa castellana, en la regular concurrencia de los acentos tónicos. El verso inglés también difiere de la prosa inglesa, — lo mismo que nuestro verso difiere de nuestra prosa, — en la proporción que existe entre las sílabas de intensidad máxima y las sílabas de menor fuerza ó sin acento rítmico. Así, en el dodecasílabo castellano, hay ocho sílabas inacentuadas y cuatro con acento, como, en el endecasílabo inglés, hay cuatro sílabas con acento fuerte y ocho sílabas que no tienen acentuación aguda ó vigorosa. El verso inglés de ocho números ó medidas, cuyo movimiento es yámbico por lo general, lleva todos sus acentos fijos después de las pares, — dos, cuatro, seis y ocho, — debiendo advertirse que la posición influye poderosamente sobre la cantidad de las sílabas. El octosílabo inglés, por el acento agudo de su sílaba octava, corresponde al eneasílabo que nosotros usamos, como el endecasílabo inglés, por la acentuación tónica de su sílaba once, es el dodecasílabo castellano, acentuándose el endecasílabo inglés en sus sílabas segunda, quinta, octava y undécima, lo que igualmente ocurre en nuestros bordones de doce sílabas También el endecasílabo yámbico inglés, — que á veces va asociado á un verso de diez sílabas, — puede llevar sus acentos en las sílabas segunda, cuarta, sexta y dé-

cima, la que por ser aguda equivale á dos números. Corresponde este metro, *iambic pentameter,* al dodecasílabo yámbico puro, cuyos acentos cargan preferentemente en las sílabas pares del bordón, menos en la última, pues, como ya digimos, nuestros dodecasílabos se acentúan siempre, como los endecasílabos ingleses, en su sílaba once. Es indiscutible, pues, que nuestro eneasílabo, utilizado por las musas francesa y británica, podría usarse, si se le estudiara y se le entendiese, con mejor acierto de lo hecho hasta aquí, no obstante el desdén con que lo han tratado nuestros retóricos y nuestros poetas. Dada la flexibilidad de nuestro idioma, no hay milagros que nuestro idioma no pueda realizar, siendo, por esta causa, que me detuve en el estudio de un metro poco explotado aún por los ingenios de habla española.

Véase este eneasílabo de Johnson:

And bid' — the wa' — king world' — farewell'.

Ó este de Collins:

Warm e — nerge' — tic, chaste' — sublime'.

Ó este de Goldsmith:

My ru' — shy couch' — and fru' — gal fare'.

Se dirá, sin duda, que la abundancia de monosílabos de su lenguaje favorece á las musas británicas. Yo no lo creo así, y se me antoja haber demostrado ya que el eneasílabo castellano, — dividido en series de tres sílabas y acentuado en la segunda sílaba de cada serie, — es cantable y flexible. Si resulta más popularizado en inglés y más musical en lengua racineana, es porque los sajones y los franceses han aprendido á servirse de su estructura, pulimentándola

con docto empeño y amorosa solicitud. El eneasílabo no repugna á la índole de la lengua, su división en series es posible y regular, forma parte de la métrica castellana, admite tres acentuaciones y tiene sólo una cláusula férrea por el eje central en torno del que gira su movimiento. Con esto basta para persuadirnos de que su cadencia melódica es utilizable y susceptible de perfección. Si Iriarte no supo servirse bien de sus nueve sílabas, don José Zorrilla lo manejó con regular acierto en las admirables y sinfónicas páginas de su inmortal *Granada*. ¿Por qué no ha de hacer otro, con más espacio y con mayor afán, lo que hizo rápida é incidentalmente don José Zorrilla?

Todas las versificaciones se asemejan. Todas tienen una madre común, la música, y todas tienen un maestro común, la antigüedad. En todas ellas el acento tónico va predominando sobre las leyes cuantitativas, aunque estas leyes conserven todavía cierta jurisdicción en el idioma inglés y en las lenguas nórticas. Es fácil, sumamente fácil, encontrar los vínculos que enlazan entre sí á las métricas, y que nos permiten leer rítmicamente los bordones cantados por sus musas arrulladoras. Juan Bouchet, bajo los resplandores del cielo galo, descubre las rimas entrecruzadas, y después Malherbe, bajo el mismo cielo, elimina el hiato é impone la observación estricta de la cesura. Allí, como en nuestro modo de versificar, las sílabas se cuentan, los diptongos se funden, las vocales rigen, las pausas merecen consideración y la cadencia nace de los acentos rítmicos. El alejandrino, sin embargo, resulta monótono aun bajo los ingenios que mejor lo pulen. Créese que lo perjudica su división simétrica en dos partes iguales, su cesura oficial. Ronsard, Corneille y de La Motte se rebelan, principiando á desentenderse de esa cesura inflexible y

despótica, por imaginar que, libre de esa traba, el alejandrino será un instrumento potente y elástico, á modo de resorte que haga que el pensamiento resalte y centellee con luz meridiana. Los románticos piensan como Ronsard. Los románticos sostienen que el arte consiste en variar la medida sin destruir la música, y en cortar los bordones sin romperlos de un modo desagradable. Lo que debe hacerse, según sus cánones, es colocar de tiempo en tiempo las pausas y las cesuras que imponga la cadencia, de modo que los versos de corte melódico difieran entre sí evitando la pesadez que nace de una armonía que eternamente se desarrolla en dísticos. La colocación de la cesura es perjudicial cuando es invariable, siendo incierto que el verso de doce sílabas se componga de dos hemistiquios iguales, como es incierto, del mismo modo, que el verso de diez sílabas se compone de dos hemistiquios diferentes, uno de cuatro y otro de seis sílabas. Pero no basta suprimir la cesura media. Es necesario eliminar también la cesura final de cada bordón, el reposo que señalaba el fin de cada endecasílabo clásico, y los románticos preconizaron el uso del *enjambement,* que había proscrito con acritud la melodiosa musa de Malherbe. Así la rima llegará á ser casi imperceptible y el verso podrá disolverse en la prosa, gracias á la supresión de la cesura media y gracias al *enjambement* de Ronsard.

Los románticos, en cambio, no aceptaban el hiato sino por excepción, olvidando que existen en el idioma suyo y aun en el cuerpo de una misma palabra, — como dice Guilliaume, — encuentros de vocales de una gran dulzura y otros que suenan desapaciblemente. La eufonía, para Guilliaume, debe ser la única ley en estas materias. *La tâche de la poésie est de fondre à l'intérieur des mots les voyelles en diphton-*

gues et de n'admette l'hiatus que là où la prononciation l'exige absolument. Era erróneo, igualmente, agredir á la rima, tratando de atenuarla y de disolverla, porque siendo la rima, no una belleza para la visión, sino una belleza para el oído, no basta la simple conformidad de las letras para que la percatemos y distingamos. La rima nos seduce por la exacta concordancia de los sonidos. Si se destruyen todas las pausas regulares y se disuelve, además, la rima en la prosa, ¿qué diferencia habrá entre el arte de la prosa y el arte del verso? El verso será, entonces, prosa de artificio, prosa mal hecha, prosa insufrible, y no valdrá la pena de cincelarle con generoso amor. El verso fué, siempre y en todas partes, número y medida, ritmo y compás. En eso, sólo, reside su encanto. Por eso, sólo, sobrevive aún y perdura triunfante en el curso del tiempo. El glicónico, en la latina metrificación, constaba de tres pies. Seis tuvo el yámbico y cuatro, con una cesura intermedia, tuvo el asclepiadeo. Lo mismo, á mi ver, sucede con la rima. Esta, no es necesaria ni imprescindible; pero es un elemento de hermosura y de orquestalidad. Los románticos, á pesar suyo, así lo comprendieron. Teodoro de Banville, en su *Petit traité de versification française,* confiesa que el verso es rima y que todo el verso está contenido en ella. Guilliaume, en su excelente libro de prosodia, se pregunta cómo es posible conciliar el empeño de disolver la rima, para que no suene, con la categórica declaración de Teodoro de Banville. El empeño, por otra parte, á nada conducía. Por mucho que la atenúe el *enjambement,* — cortando en dos partes una proposición, para colocar una de esas partes al fin de un verso y la otra al principio del verso siguiente, — siempre el oído educado ó experto percibirá la

rima. Es inútil que en la lectura se trate de evitar, como enseñan los gramáticos Larive y Fleury, el que se noten el consonante y la pausa central, como es inútil que, al principio de un verso, se coloque un complemento directo de la palabra con que termina el verso anterior. La rima penetrará por nuestro sensorio, arrullándonos con el retintín de su cascabeleo, y el verso no nos sonará á música, si el bordón viola las leyes del ritmo. Aceptemos el verso como el verso es, con lo natural y encantador de su melodía, ó traduzcamos en buena prosa nuestros ensoñares, teniendo presente que, como ya veremos, también la prosa artística tiene su cadencia, su orquestalidad, sus ritmos cantables y sonorosos. El verso es número, serie reglada, motivo musical, como la prosa tiene su acústica razón de existir, desde que llega al camarín del alma por las puertas del oído y utilizando las rémiges del son. Y si no se explica el desdén del romanticismo hacia la rima y lo cesural, sin cuyos requisitos el bordón padece, menos se explica el amor de que blasonan algunos verlenianos por el verso libre, por el verso que suena como prosa mala, olvidando que su maestro dijo que el arte de versificar es música sólo, nada más que música, y música siempre. Si transformáis al verso en sensación evocadora de sensaciones, quitándole lo claro de la idea para convertirle en nerviosidad vaga, y le quitáis también lo preciso del ritmo caracterizador, transformándole en incoherente ó desacordado, y le quitáis, en fin, las rémiges rimiales que pusieron las musas sobre los hombros del pensamiento que se funde en estrofas ó en series silábicas, ¿qué quedará del verso? No quedará sino un montón de sílabas disonantes y huecas, haraposo sudario del cadáver de una sensación morbosa, como todas las sensaciones que despiertan en el cerebro

del morfiníaco los perfumes exóticos que se desprenden de los capullos de los jardines artificiales. ¡El verso es cadencia, claridad, gallardía, hondura en los sentires ennoblecedores y altitud en los pensares resplandecientes! ¡El verso es el nido de una paloma, el alma, balanceándose sobre un verde laurel, expuesto á todas las rachas del aire oxigenado y á todas las fulgencias del crepitante sol! ¡Dejad á la paloma que arrulle sobre el laurel en cuya savia hierve la luz y que salubrifica el viento que desciende de las montañas de lo ideal, es decir, de las cumbres en donde moran el puro Bien y la casta Hermosura!

Ocupémonos ya de la versificación británica, mucho menos familiar á los ingenios de mi país que la italiana y que la francesa. Tiene, sin embargo, más de una semejanza con nuestro modo de componer, demostrando que hay, en todas las métricas, más de un bordón de ritmo eterno y universal. Prescindiendo de Brewer, — que ya he citado y que es el más extenso, — Meiklejohn, en su *A new grammar*, y Tomás Hood, en su interesante opúsculo *The rhymister*, se ocupan de la prosodia inglesa, ó lo que es lo mismo, de la naturaleza y de las leyes del bordón inglés. La frase versificada tiende, lo mismo en ese idioma que en nuestro idioma, á lo figurado ó á lo traslaticio, teniendo sus líneas métricas, como nuestros bordones, una extensión reglada, característica, inconfundible y que las diferencia no sólo del lenguaje vulgar, sino también de la prosa literaria ó artística. El verso británico, como nuestros versos, se compone de series bisilábicas ó trisilábicas, estando estas series dirigidas y tiranizadas por un acento imperioso. Este acento precede á un número de sílabas sin acentuar, ó está antecedido por un número de sílabas sin acentuación predominante, debiéndose la cadencia del verso

inglés, como la cadencia de nuestros versos, al ritmo originado por las sílabas ó vocales de intensidad máxima. La serie constituye un pie rítmico, un número bordónico, una cantidad métrica, siendo los pies ingleses, como los nuestros, yambos ó troqueos, cuando son bisílabos. Tampoco sus pies de tres sílabas se diferencian de nuestras series trisilábicas, pues son, como las nuestras, de movimiento anfíbraco, dactílico ó anapéstico. En inglés, como en latín y como en castellano, el yambo está constituído por una sílaba breve y una sílaba larga; el troqueo por una sílaba larga y una sílaba breve; el anapesto por dos breves seguidas de una larga; el dáctilo por una larga antes de dos breves, y el anfíbraco por una larga puesta entre dos breves para dirigirlas y darles vigor.

Yambo: Inané. — I*nén*.

Troqueo: Témpest.

Dáctilo: Májesty.

Anfíbraco: Infórmant.

Anapesto: Esplanadé. — *Esplanéd*.

En las series inglesas de música troquea, como en nuestras series de troqueo ritmo, el acento se apoya en las sílabas impares de cada pie, y en las series yámbicas del idioma británico, como en las series yámbicas del idioma nuestro, el acento pesa sobre todas las sílabas pares del bordón, porque el yambo no es sino un acento precedido por una sílaba inacentuada, como el troqueo no es sino un acento fuerte seguido por una sílaba sin acentuar. El acento del bordón inglés, más en concordancia con las leyes de la inflexible cantidad latina que el acento prosódico del verso español, señala más el ritmo y es menos autónomo que el acento usual de la métrica castellana. A nuestro octosílabo, para sonar bien, le basta con estar acentuado en la sílaba séptima. El verso

octosílabo inglés, casi siempre yámbico, tiene cuatro acentos diferenciales, que siguen á sus sílabas, *dos, cuatro, seis* y *ocho*. Ruskin nos dice en *The battle of Montenotte:*

> Can bid' — their banks' — be pure' — or bless
> The guil' — ty land' — with ho' — liness.

En inglés, como en castellano, pueden combinarse anapestos y yámbicos en el mismo bordón, como pueden combinarse, en el mismo bordón, dáctilos con troqueos, porque el anapesto y el yambo pertenecen al mismo sistema prosódico, desde que se hallan acentuados siempre en su última sílaba, como pertenecen al mismo sistema el troqueo y el dáctilo, cuyo acento se apoya invariablemente en su sílaba inicial ó primera. En inglés, por la mayor similitud de su métrica con la métrica clásica, los versos reciben el nombre que denuncian sus series, llamándose *trimeter* al verso de tres pies, *tetrameter* al de cuatro, *pentameter* al de cinco y *hexameter* al de seis pies ó números métricos. El *iambic pentameter,* el yámbico de cinco series ó medidas, el verso decasílabo de los ingleses, — que no es sino el endecasílabo castellano con acentos rítmicos en todas las sílabas pares, — fué el verso favorito de Chaucer, de Shakespeare, de Milton, de Dryden y de Pope. Cuando el pentámetro yámbico carece de rima se llama *blank verse*. En este caso, es tan difícil de componer como el verso *libre* ó *blanco* de los españoles. Fué el verso que trazaron, con la curva imperial de sus alas caudales, la musa épica de John Milton y la musa dramática de Williams Shakespeare.

Digamos ya que los bordones de cadencia estable se hallan constituídos en la siguiente forma:

1.º El *trimeter,* muy apreciado y muy popular, por tres voces yámbicas.

2.º El *tetrameter* por cuatro yambos ó por cuatro troqueos, aunque suele faltarle, en su estructura troquea, una sílaba para ser completo y de cuatro números, pero esa sílaba es siempre inacentuada y el bordón consta siempre de cuatro acentos rítmicos.

Digamos también que el *pentámetro yámbico* consta de cinco yambos, como consta de seis el *iambic hexameter,* siendo una combinación de ocho troqueos el *trochaic octometer* y siendo una combinación de cuatro voces anfíbracas el *tetrámetro anfíbraco.* Cuatro anapestos, que se asocian y se combinan, forman bordón melódico, como dos ó tres dáctilos, que se asocian y se combinan artísticamente, pueden constituir un bordón musical. Digamos, por último, que hay versos que tienen una sílaba más de las que les corresponden, sílaba que se llama *hypermetrical,* como ya hemos dicho que hay bordones que tienen una sílaba menos de las que reclama su estructura métrica, lo que nunca consiente la castellana versificación. La sílaba que sobra ó que falta, en los versos ingleses, no es cuestión de hiato ó cuestión de diptongo. Es una sílaba en sí y de por sí, una sílaba aislada que es siempre sílaba y que se cuenta como unidad silábica en todos los casos de la prosa y del verso. Nuestras musas no conocen esa licencia, que es un delito contra la melodía de la frase rimada.

Meiklejohn reconoce que el idioma inglés es paupérrimo en rimas, si se le compara con el italiano y con el alemán. Otro tanto acontece si se le compara con el español, que es más rico en rimas que la lengua gala, por la insuperable variedad de sus voces graves y esdrújulas, así como también por lo fácil y limpio de la pronunciación de todas las sílabas de sus voca-

blos. Del mismo modo, los cinco acentos que exige la prosodia inglesa á su verso heroico, á su decasílabo yámbico, hacen resaltar la flexible gallardía del nuestro, de nuestro heroico bordón de once sílabas, al que le basta llevar acentuadas la sílaba central y la sílaba décima para levantarse con un ritmo sonoroso y variado como el cantar de un ave en los meses de celo. Y del mismo modo los cuatro acentos troqueos ó yámbicos, pero inflexibles con que el inglés señala su verso octosílabo, ponen en transparencia la agilidad y las ductilidades de nuestro octosílabo, á quien le basta la acentuación de una sílaba sola para ser musical, para ser eurítmico, para ser sinfónico, para ser cantante, y lo que le permite traducir lealmente, con los infinitos cambios de su cadencia, los ensueños más dulces y las pasiones más rudas del alma.

Se comprende que los idiomas de rima pobre hablen contra la rima, y se comprende que los idiomas de versificación de acento inflexible hablen contra la tiranía de los acentos. Lo que no se comprende es que los idiomas de rima hidalga y de flexible acentuación métrica, como nuestro idioma, traten de imitar á los idiomas que no se encuentran en ese caso. Los acentos rítmicos, colocados siempre en los mismos lugares, suplen á la pobreza de las rimas y hasta pueden hacerlas innecesarias. El latín no las tuvo. En cambio, la rima opulenta y el acento móvil valen cien veces más que la escasez de rimas y el acento invariable para la expresión de las calmas y de las tormentas del mar del espíritu, puesto que consiguen que el verso, musical siempre, sea siempre apto para transparentar lo que el alma medita, sufre y desea. Imitar lo que afea nuestra hermosura es como si una joven de cutis fino, aterciopelado, blanquísimo y de

tintes de rosa apelara, para componerse y acicalarse, á los mismos recursos á que apela una joven de cutis con grietas, con arrugas, sin tintes róseos y de sucio color. La versificación castellana es bella y sonora, como nunca lo fueron y nunca lo serán las versificaciones cuyas agudeces acentuales y cuyas rimas pobres han dado en apetecer los ingenios artificiosos de española estirpe y decir gongorino.

Los versos ingleses más comunes y más armónicos, por sus variaciones de acento y cantidad, son los versos octosílabos y los de diez sílabas. Los versos octosílabos, troqueos ó yámbicos, son muy frecuentes en Burns, Longfellow, Shelley, Byron, Coleridge y Tennyson. El bordón de diez sílabas, que es el metro heroico de la lengua británica como el de once sílabas es el metro heroico de la lengua española, lo hallaréis en Dryden, en Pope, en Young, en Goldsmith, en Gray y en todos los poetas citados anteriormente desde Longfellow hasta Tennyson. En inglés las sílabas no sólo son largas en los dos casos que antes expuse, sino que pueden considerarse así teniendo en cuenta la posición que ocupan en el pie ritmial. Así se rigen por el movimiento yámbico y son octosílabos, con la acentuación predominante en las sílabas pares, estos dos bordones de Alfredo Tennyson:

The light — ning flash — atwen — the rains,
The sun — light driv — ing down — the lea.

De igual manera obedecen al movimiento yámbico y son decasílabos, con la acentuación predominante en las sílabas pares, estos bordones que encontraréis en *Idyls of the King* del mismo Alfredo Tennyson:

At this — great Prince — inva — ded us, — and we,
Not beat—him back,—but well—comed him—with joy.

Brewer nos dice que Pope, por exceso de refinamiento, dió al bordón de diez sílabas cierta monotonía, colocando las pausas en su parte media y procurando que las sentencias coincidiesen con el fin de sus líneas. El pentámetro de movimiento yámbico, á pesar de esto, es un verso muy noble, siendo sus ritmos de una gran variedad. Los poetas ingleses le consideran como su *heroic measure,* concediéndole en su versificación la misma importancia que el endecasílabo tiene en la nuestra. El *blank verse* de Milton pertenece á este metro, aun cuando Milton convirtiese en troqueas algunas de sus medidas yámbicas. Milton, no contento con esta variedad ó cambio de pies cuantitativos, se permitió una gran variedad ó cambio de pausas rítmicas. Hállanse, algunas veces y en su poema, seis versos enlazados, seis bordones seguidos, cuyas pausas ocupan seis distintos lugares. Digamos, por último, que los versos ingleses, como nuestros versos, suelen revestir más de una estructura ó modo acentual. Recuérdese lo expuesto al tratar del eneasílabo y del bordón de once. En métrica británica, el verso de seis sílabas, como el de ocho y como el de diez, pueden ser yámbicos ó troqueos, según sus acentos sean regular y metódicamente pares ó impares, sucediendo lo mismo con el hexámetro, con el heptámetro y con el octómetro. Las combinaciones, sin embargo, no son siempre invariables y de acento fijo. Las de base troquea se caracterizan á veces por su irregularidad en los versos de catorce ó de diez y seis sílabas. Leed el *Raven* de Poe y el *Locksley* de Tennyson.

El ritmo de los versos ingleses, como el ritmo de nuestros versos, depende del juego de sus pausas, tanto como de la métrica combinación de sus sílabas acentuadas y sin acentuar. Estas pausas son seme-

jantes, en muchas ocasiones, á la espera ó suspensión gramatical á que el sentido obliga, — *grammatical stops,* — siendo independientes las unas de las otras, pues pueden coincidir ó no coincidir, lo que también ocurre en el idioma nuestro. Las primeras son necesarias á la armonía y las segundas al significado de la oración. Si las primeras son indispensables á la cadencia y no al discernimiento, las últimas son tan indispensables para discernir como inútiles para la cadencia. Las pausas métricas son de dos clases. La una, la *final,* es como el broche ó cierre de cada bordón. La otra, la *cesural,* hiende ó divide en partes iguales ó desiguales al pie bordónico. La pausa final, en el verso rimado, es inconfundible, siendo absolutamente necesario colocarla después del cascabeleo de las rimas; pero en el verso blanco, y muy especialmente en el verso de las obras dramáticas ó teatrales, no se la señala con tanta precisión y hasta puede omitírsela por entero. La pausa cesural es la detención ó el descanso de la voz, en otros sitios diferentes del fin del verso, durante la lectura declamatoria de los bordones. La pausa cesural puede colocarse en casi todos los sitios del bordón, aunque generalmente suele encontrársela hacia la mitad del mismo. Como se ve, poco difiere el uso de las pausas en los dos idiomas, agrandándose la analogía cuando se conoce que en el verso inglés, como en el castellano, caben dos ó tres pausas en una línea, y que en el verso inglés como en el castellano, la pausa está precedida con mucha frecuencia, por el acento caracterizante del pie bordónico. En el decasílabo inglés, como suele ocurrir en nuestro verso heroico, la cesura puede hallarse en pos de la sílaba cuarta cuando esta sílaba se distingue por su mayor intensidad tónica. Veamos el diverso modo de caer de las pausas.

De Tennyson:

1. Not beat him back', — but welcomed him with joy.
2. If he would only speak' — ant tell me of it.
3. I will go back' — a little to my lord.
4. And armour—and your dam'sel—should be theirs.
5. Hat told her', — and their coming' — to the court.
6. The Prince', — without a word', — from his horse fell.

Estos seis ejemplos, que tomo de los *Idyls of the King*, demuestran que el juego de las pausas poco difiere en nuestra versificación y en la versificación inglesa. Unas veces las pausas nacen de la armonía métrica, y otras veces las pausas nacen del poder de los signos ortográficos que aclaran la expresión. La ley cesural es una y la misma para todos los idiomas: el ritmo, después de las sílabas de intensidad máxima, se detiene como un ave que duda en el momento de cambiar de rumbo, obedeciendo, á su vez, las pausas gramaticales á las lógicas exigencias del sentido oracional. Leed, sino, estos versos que copio de las *Premières méditations* de Lamartine:

C'est peu de croire en toi,—bonté,—beauté suprême!
Je te cherche partout, — j'aspire á toi, — je t'aime!
Mon âme est un rayon — de lumière et d'amour
Qui, — du foyer divin détaché pour un jour,
De désirs dévorants — loin de toi — consumée,
Brûle de remonter à sa source enflammée.
Je respire, — je sens, — je pense, — j'aime en toi!

Leed, ahora, estos versos de *The Corsair*, de Lord Byron:

Worn out with toil,—and tired with changing blows,
Their eyes had envied, — Conrad his repose;
And chill — and nodding — at the turret door,
They stretch their listless limbs,—and watch no more;

Just raised their heads — to hail the signet ring,
Nor ask or what — or who the sign may bring.

Si uno, ahora, las pausas con las cantidades ó acentuaciones, ¿qué resultará? Resultará que, siempre ó casi siempre, las pausas cesurales están de acuerdo con la intensidad máxima. Ved estos otros bordones de lord Byron:

Come, blue — eyed maid of heaven'! | but, thou, alas!
6
Didst never yet' | one mortal song inspire
4
Goddess of Wis'dom! | here thy temple was,
4
And is, despite of war' | und wasting fire,
6
And years | that bad thy worsh'ip | to spire.
2 6

Otro tanto acontece con el verso francés. Vuelvo á Lamartine:

Vois-tu comme tout change — ou meurt dans la nature?
6 12
La terre perd ses fruits — les forêst leur parure;
6 12
La fleuve perd son onde — au vaste sein des mers;
6 12
Par un souffle des vents — la prairie est fanée;
6 12
Et le char de l'automne — au penchant de l'année,
6 12
Roule, dejá poussé — pour la main des hivers!
6 12

Y lo mismo sucede en la lengua de Cervantes y de Calderón. Leed el madrigal, justamente famoso, de Gutierre de Cetina:

Ojos claros, serenos,
Si de dulce mirár sois alabados,
6
¿Por qué á mi sólo, | me miráis airados?
4

Sí cuanto más piadosos,
Más dulces parecéis á aquel que os mira,
6
¿Por qué á mí sólo | me miraís con ira?
4
¡Ojos claros, serenos,
Yá que así me miráis, | miradme al menos!
6

Ved, ahora, la célebre poesía *Al céfiro,* de don Juan Manuel de Villegas:

Dulce vecino — de la verde selva,
4
Huésped eterno — del Abril florido,
4
Vital aliento — de la madre Venus,
4
Céfiro blando.
Si de mis ansias, — el amor supiste,
4
Tú, que las quejas — de mi voz llevaste,
4
Oye, no temas, — y á mi ninfa díle,
4
Díle que muero.
Filis — un tiempo — mi dolor sabía,
4
Filis — un tiempo — mi dolor lloraba,
4
Quísome un tiempo; — más agora temo,
4
Temo sus iras.

Ved, ahora, estas octavas reales de don José Zorrilla:

Encantada ciudad, — cuyas historias
6
Piden del Rey - Profeta el arpa de oro:
4

Sultana del Genil, — cuyas memorias
6
Evoco á solas — y en silencio adoro:
4
Alcázar oriental, — de cuyas glorias
6
Envidioso está el mundo, — bien el moro
6
Dijo al decir — que la mansión divina
4
Está sobre tu tierra peregrina.

Gemela del Edén, — fértil Granada,
4
Huerto de alóës — donde amor suspira,
4
Donde va — con esencias perfumada,
3
El aura sana | que en su espacio gira,
4
Tu misteriosa soledad — poblada
6
De árabes genios, — languidez inspira,
4
Y no encierran los senos de tu sombra,
4
El miedo ruin — que al corazón asombra.
4

El canto de los pájaros canoros
Que anidan en tus bósques — embebece,
6
El ruido de tus árboles sonoros
Y de tus frescas aguas, — adormece:
6
De tu brisa en los pliegues incoloros
Extasiado el espíritu — se mece:
6
Todo reposa en tí — bajo el imperio
6
De un oriental — incógnito misterio.
4

Ved, por último, estos versos de Hartzenbusch:

Sobrado conozco — bellísima ingrata,
5
Que no hay en tu pecho — amor para mí;
5
Si empero piadosa — te hallara mi pena,
5
Tornárase gozo — mi triste gemir.
5

No aspiro á que empañe — tus claros luceros
5
De llanto amoroso — rocío feliz,
5
Ni pido á tu labio — que trémulo se abra,
5
Y lánguido diga — dulcísimo sí.
5

De insecto pequeño, — que es átomo vivo,
5
La estrecha pupila — no alcanza á medir
5
La curva gigante — que ciñe los orbes,
5
Y caben en ella — mil mundos y mil.
5

Tu numen de amores, — tu sol de hermosura,
5
Si quiero á tu esfera — la vista subir,
5
Hundido en el polvo — del suelo me miro,
5
Y tú te me escondes — detrás del cenit.
5

Mas si es tu belleza — de estirpe divina,
5
¿Por qué sus blasones — desmientes así?
5
Con rostro de cielo, — con alma de fiera,
5
Mirarte es amarte, — y amarte sufrir.
5

Las pausas dependen de la índole del bordón y de la manera de declamar. Las hay perceptibles é imperceptibles. Las hay imperiosas y las hay voluntarias ó accidentales. El lector puede, las más de las veces, aumentar su energía y su número. El don del sentido y el de la cadencia son los grandes maestros en el arte dificilísimo de leer. Esto no se discute; pero, en todos los casos, las pausas rítmicas ó cesuras métricas están subordinadas á la intensidad, al vigor ó á la fuerza de las vocales caracterizadoras. Don José Zorrilla, que recitaba maravillosamente, solía guiarse por las pausas de sentido, adquiriendo así la ciencia y el hábito de colocar las pausas rítmicas de sus bordones en los lugares donde se hallaban las pausas de comprensión. De este modo logró que la palabra más importante del período gramatical fuese, también, la palabra más importante del período métrico. En el decasílabo yámbico inglés y en el endecasílabo yámbico español, las pausas van generalmente regidas por las acentuaciones tónicas de las sílabas cuarta y sexta. En el dodecasílabo francés y en el alejandrino castellano, de índole clásica y melodiosa, lo más común es que dividan al verso en dos mitades ó en dos hemistiquios de movimiento autónomo. Los idiomas con mucha abundancia de monosílabos, no son los más favorables á la cadencia rítmica, pues es una ley, ya preconizada por el numen romano, que no deben formarse con un solo vocablo, ó con voces de una sílaba sola, las cláusulas métricas. Lo mejor es formar con diferentes vocablos ó términos los pies bordónicos, de modo que sus dos ó tres sílabas no constituyan una palabra suelta, sino que nos sea preciso, para contarlos, descoyuntar las voces bisilábicas ó trisilábicas de que consta el bordón. Cada poeta tiene, gracias á las pausas y á los acentos, un estilo propio. El

estilo de Pope, con su pausa acentual en la sílaba cuarta del verso heroico, puede compararse á una línea recta y de tensión firme. El estilo de Milton, con sus pausas móviles, puede equipararse á una línea formada por armoniosas curvas. Lo mismo sucede con los acentos, que se combinan con las pausas cesurales ó tónicas. Algo de esto se dijo, como es posible que recuerde el lector, al tratar del movimiento pindárico ó lírico de los laúdes de Aurelio Berro y de Juan Zorrilla de San Martín.

¿Qué nos dice, dado lo que antecede, el estudio de la versificación comparada? Nos dice que las musas se sirven de las sílabas y de los acentos; que en las sílabas hay que atender á las vocales, y que no todos los acentos tienen igual valor; que en las vocales debe tenerse en cuenta la fuerza, el tiempo y la entonación, como en los acentos debe tenerse en cuenta el influjo ejercido por los imprescindibles y por los de accidente; que las pausas son dignas de especial cuidado, y que las pausas viven en amistad con el acento tónico; que es bueno conciliar las pausas de métrica con las de sentido; que los pies bordónicos de imperioso acento tienen una melodía más perceptible que los pies bordónicos de acento móvil; que hay bordones que se equivalen, por su factura, en todos los idiomas, siendo nuestro idioma más flexible y sonoro metricalmente que la mayor parte de todos ellos; que en los bordones y en las series bordónicas existe un tono fundamental; que ese tono es agudo en francés y en lengua británica, siendo agudo ó grave, ó alternativamente grave y agudo en italiano y en español, aunque siempre y en todos los casos con arreglo á las leyes físicas y fisiológicas del sonido; que el verso sin ritmo no es verso en patria alguna, y que la rima, si bien no imprescindible, realza la hermosura de los

bordones, como una señoril diadema de záfiros hace mayor el triunfo de una mujer hermosa.

El número de los pies rítmicos de los versos ingleses puede variar desde dos hasta diez y seis sílabas, presentándose á veces el de doce pies con una sílaba adicional. Sus licencias ortográficas más esenciales, que prácticamente resultan muy complejas, son la *elisión* y la *sinéresis,* es decir, la omisión en el verso de una letra ó sílaba y el ayuntamiento de dos sílabas en una sola. El verso de seis sílabas es el más general en los himnos y en las baladas; los poetas modernos gustan del de ocho pies; el de diez sílabas es el verso heroico del idioma británico; adolece de carencia de variedad el de doce números, y los de catorce, así como los de diez y seis sílabas, suelen usarse en forma de pareados. La mensura de las palabras, en inglés, se basa y se rige por su pronunciación, que difiere muchísimo de nuestro modo de pronunciar y emitir las voces, lo que me obliga á separarme de los ejemplos usados por sus retóricos para sustituirlos por otros ejemplos de comprensión más fácil y más fácil mensura. Es que sus retóricos escriben para su país, dando por sabido lo más fundamental de la prosodia de su lenguaje y prescindiendo de todo lo que se refiere á la versificación comparada, que es el fin y el objeto que yo persigo ahora y que ampliaré más tarde, cuando me ocupe del modo de metrizar de los decadentes. Ruego, pues, al lector que no olvide que lo que le ofrezco es tan sólo lo substancial del decir en ritmo. Así, en los versos siguientes, atiendo al número de las sílabas, despreocupándome de su acento imperante ó cantidad prosódica.

De Johnson:

The - mur - murs - of - the - crys - tal - rill.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Then - sum - mer - sinks - in - au - tomn's - reign.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Thy - voice - per - pe - tual - love - ins - pire.
1 2 3 4 5 6 7 8

De Gray:

The - un - taught - har - mo - ny - of - spring.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

Thy - sun - is - set, - thy - spring - is - gone.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

The - in - sect - youth - are - on - the - wing.
1 2 3 4 5 6 7 8

De Ruskin:

And - ver - dant - round - the - sum - mer - her - bage - sprung.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

Its - noi - sy - pas - sions - have - left - so - li - tude.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

That - dawn - hath - but - one - word - for - mine - fa - rewell.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De Collins:

For, - led - by - na - ture, - all - are - friends - to - love.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

That - a - ni - mate - the - soul, - and - swell - the - lyre.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

In - ma - gic - chains - the - cap - tive - thoungt - to - bind.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Basta lo que antecede, para comprender lo mucho que nuestra pronunciación simplifica el modo de metrizar de que nos servimos, aparte de lo exquisitamente sonoro de nuestro idioma, apto como ninguno para todas las ternuras apasionadas y apto como ninguno para todos los arranques viriles. Es en él, y no fuera de él, que hay que buscar maneras de enriquecerle y pulimentarle, ya que es dúctil, sumiso y flexible como no lo son los más opulentos y mejor labrados. ¿Á qué deformar su limpia naturaleza con ritmos que, por su agudez ó su asperidad, se hallan en pugna con sus dulces politonos y su espíritu franco? ¡Habituaos al útil que os dió vuestra estirpe, y en que palpita el alma del ser nacional! ¡Desgranad el rosario infinito de sus armonías, que son maravillosos collares de perlas! ¡Amadle con amor sincero y ardiente, penetrándole con el mismo cuidado con que tratáis de penetrar el decir ajeno, y estad seguros de que no hallaréis servidor más noble, más obediente, más comprensivo, más ingenioso, de mayor virtud y que más os ayude en las batallas que reñís por la nombradía! ¡Salve al idioma propio, que es el ánfora donde depositan la miel más pura de sus pensares y de sus sentires, los orgullos y los afectos del propio pago y del propio hogar!

Volvamos á la práctica de los versos ingleses:

De Shelley:

And - wich - is - the - best.
1 2 3 4 5

Del mismo:

To - the - sea - or - the - grove.
1 2 $\overline{3}$ 4 5 $\overline{6}$

Del mismo:

When - the - moon - is - ri - sing - bright.
1 2 $\overline{3}$ 4 5 6 7

Del mismo:

They - court - the - feats, - the - dance, - the - song.
1 2 3 4 5 6 7 8

Del mismo:

One - mood - or - mo - du - la - tion - like - the - last.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Del mismo:

From - the - mu - sic - of - two - voices - and - the - light - of - one - sweet - smile.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Dedúcese, pues, que la versificación inglesa, como la castellana, tiene á las sílabas por fundamento primordialísimo y por útil de armonía sinfónica; pero que los diferentes modos de pronunciar de los dos idiomas hacen que el recuento de las sílabas sea más difícil en inglés que en castellano. Éste podría guiarse métricamente por el lenguaje escrito, en tanto que la métrica británica se guía por su lenguaje pronunciado ú oral, que es más confuso y mucho más complejo que nuestro modo de emitir las voces más múltiples y más polisonoras. La lectura del verso inglés es un admirable ejercicio para la enseñanza de su pronunciación, como también lo es para el conocimiento de la nuestra, aunque en mucho menor escala, la sonora lectura de nuestros bordones. Esa lectura, cuando está bien hecha, nos impide rimar equivocadamente *gracia* con *Asia,* como hizo en uno de sus sonetos mejor terminados Julio Herrera y Reissig.

El inglés — compuesto en sus orígenes por elementos célticos, teutónicos y normandos, — tiende á su formación definitiva hacia el siglo catorce, gracias á los meritorios esfuerzos de Chaucer. Ocupa el primer lugar, en el torneo de los idiomas, por la sencillez de sus conjugaciones y por la rectitud de su construcción gramatical; pero usa y abusa de las abreviaturas

en el lenguaje hablado, como usa y abusa de la inversión y de la elipsis en su parla poética. El peor de sus inconvenientes es el predominio que le ha dejado tomar al acento tónico, predominio que hace que las sílabas átonas se debiliten al pronunciarse, siendo casi inaprensibles para nuestro oído. Esto explica el por qué su métrica difiere tanto de nuestra métrica en lo que atañe al recuento de las sílabas. Bueno es decir que el numen inglés ya se muestra alegórico y simbolista hacia 1815, mucho antes de que el numen galo soñara en ello, con los poemas intelectivos de Percy Bysshe Shelley. Koszul, en su docta biografía de aquel luminoso ingenio, nos asegura que éste se mantuvo fiel á su credo mental no sólo en las creaciones de su imaginación, sino también en sus temas musicales ó rítmicos, agregando que algunos de sus fantasmas de hermosura femenina y etérea están trazados con la impetuosa extravagancia que se advierte en muchos romances antiguos, y que no pocos de los líricos movimientos de su laúd son á modo de anticipo de los movimientos á que más tarde obedecerá el arpa de Tennyson. Y Koszul concluye manifestando que ningún poeta le parece tan sensible como Shelley á todas las influencias que dimanan del "refinement of fancy or spiritualisation of idea." — Mair, á quien ya cité, piensa como Koszul. Mair nos dice, en la página 182 de *English literature,* que Shelley, "saca ó extrae de su espíritu las bellezas predominantes en sus obras." — "Para Shelley, el mundo visible y el mundo del pensamiento se confunden enmarañadamente en su contemplación de la hermosura." — "Para Shelley no existe una línea divisoria entre aquellos dos universos, siendo tan real y tan efectivo el uno como el otro." — Y Mair agrega que en esta confusión ó amalgama del mundo visible y el mundo so-

ñado, Shelley supo encontrar una nueva y sorprendente forma, *a new and surprising form.* — "Shelley no nos traduce las creaciones de su imaginación sirviéndose de las analogías que estas ofrecen con las apariencias del mundo sensible. Su instinto es antagónico á este modo de hacer, puesto que describe é ilumina la naturaleza contemplándola por el cristal de las hechuras de su pensamiento." — Y Mair concluye que, por estas razones de eterización ó espiritualidad, acaso la poesía de Shelley es por demás impalpable y se mueve en un ambiente por demás rarificado, *his work is too impalpable and moves in an air too rarefied.*

En el fondo del fondo, si hacéis abstracción de las diferentes pronunciaciones de los idiomas, todas las métricas obedecen á los mismos estatutos ritmiales. Todas fabrican sus versos ó bordones con series bisilábicas ó trisilábicas, que están regidas, con más ó menos dureza y rigidez, por los movimientos troqueo, yambo, dáctilo, anfíbraco ó anapesto. La elasticidad de las series, fundada en lo vario de sus movimientos ó en lo vario de sus acentuaciones, hace que el bordón castellano sea superior, para expresar los afectos del alma, á los bordones de los idiomas que tienen un decálogo rítmico menos liberal. La estrofa castellana es por lo común un compuesto sinfónico, y si nos parece menos melodiosa que las formadas siguiendo las leyes de la cantidad ó las leyes del acento invariable, se debe sólo á que tiene más armonía, más riqueza de acordes y de tonalidades, que el decasílabo británico ó que el alejandrino francés. La melodía es el sonido dulce, suave y continuado de un solo instrumento, lo que no es poco; pero á nuestra métrica no le basta con ese hechizo, y gracias al lenguaje de que dispone, puede variar incesantemente

de notas, medidas y pausas en su magnífico arabesco orquestal, combinando el sonido de los instrumentos de cobre con el sonido de los instrumentos de cuerda. ¿Quiere decir esto que no puede ser tan melódica como la que más? ¡Mentira! Puede serlo, sin dejar de ser castellana. Leed *El alma de Asturias,* de Salvador Rueda. Leed, en Salvador Rueda, *El Domingo de Ramos.* Leed, en Salvador Rueda, *Las manos de mi madre.*

Parémonos, ahora y por un instante, en la predilección que por lo propio tienen la crítica inglesa y el pueblo británico. Junto á la métrica de lima y de artificiosa espiritualidad que engendró Shelley, — en la que yo creo ver el origen del decadente modo de decir actual, — alzóse otra métrica que es igualmente de artificio y lima, aunque algún retórico haya tratado de equipararla con la musa popular de Beranger y con la patriótica exaltación de Píndaro. Pensamos que hay un poco de fatuidad en el juicio de MacDermott sobre las *Irish Melodies* de Tomás Moore, pareciéndonos que Stephen Gwynn está más en lo justo y equitativo cuando nos dice: — "En verdad de verdades, como los poetas del siglo diez y ocho, — por los que siempre se manifiesta más influenciado que por sus contemporáneos ilustres, — Moore usa una dicción que, por lo común, se aleja muy poco de la prosa etiquetera, *ceremonious prose.*" — "La poesía, para mí, sugiere algo más de lo que realmente las palabras nos comunican, *more than the words actually convey,* y es por esta virtud que una idea y un tropo, por muy distantes que estén de nuestro espíritu, se dejan encerrar, con suma rapidez y destreza suma, en un par de cuartetos, manteniéndose tan completas como cuando aún vivían únicamente en el mundo de nuestra imaginación." — No es, pues, su

fraseo, sino su facultad de sugestionarse y de sugestionarnos, lo que explica la duradera fama de Tomás Moore según Stephen Gwynn. El artificio pasa, cuando la moda se modifica; pero como la nación, el pago, la tierra nativa, no mueren cuando muere la moda, permanece y perdura todo lo que tocó la mano embrujadora de lo regional. Eso es lo que ha sucedido con Moore. Gwynn nos dice que las canciones de éste, por la calidad de su vocabulario, pueden parecer inadecuadas para el fin con que fueron escritas; pero que "jamás otro alguno ha expresado tan bien y tan jubilosamente las emociones sociales, el consorcio del placer con la pesadumbre, pues sus versos nos comunican el ímpetu y la exaltación, lo mismo que el desmayo y la cólera, con sus hinchados sones de cristal." — Y Gwynn agrega: "Ningún poeta debe ser tan recordado como este poeta que vivifica y sostiene á la nación lo mismo en sus horas afortunadas que en sus horas obscuras." — Y Gwynn concluye: — "Ningún cantar, tan profundamente como estas canciones, ha dejado estampada su impresión en el alma y en la voluntad de sus conciudadanos, como ninguno supo ganarse el eterno amor y la eterna gratitud de los irlandeses como este noble y antiguo cancionero, que asocia eternamente, en el mundo de su imaginación, la dolorida música de su tierra natal con la esperanza invencible de su país nativo, *the plaintive music of his country with his country's unabandoned hope.*"

¡El amor de la patria será siempre, como siempre fué, el rocío vivificante de las flores del genio! ¡Sabedlo los que vais á buscar, cruzando los mares, perfumes para la cabellera de vuestra musa! ¡El arte, la inspiración, la gloria, el beso cariñoso y agradecido de lo futuro, están aquí, en la tierra de la calan-

dria canturreadora y del hornero trabajador! ¡Aquí, donde espera que alguno la descuelgue del ombú con churrinches, donde quedó olvidada, la lira de Alejandro Magariños Cervantes!

V

Entremos, ahora, en el sucinto estudio de los versos dobles; pero, ¿acaso sus versos fundamentales son series sencillas? De ningún modo. Sus versos fundamentales son, cuando menos, versos de dos series. Entonces, para la más perfecta comprensión de lo que decimos, establezcamos una fórmula general para las series bisilábicas y trisilábicas. Indiquemos por la letra *A* todas las sílabas con acento tónico, y por la letra *S* todas las sílabas sin acento característico. Así lo hace, empleando otras letras, la prosodia británica de Meiklejohn.

Troqueo: *A S*.
Yambo: *S A*.
Dáctilo: *A S S*.
Anfíbraco: *S A S*.
Anapesto: *S S A*.

Con colocar, delante de esas cinco fórmulas ó señales, la cifra correspondiente al número de las series, tendremos especificada la contextura de cada bordón compuesto. Busquemos los siguientes ejemplos en Zorrilla:

De seis sílabas:

Sutíles — vapóres
2 5
Le impélen — süáves,
2 5

Y cóstas — y náves
2 5
Se déjan — atrás.
2 5

El verso de seis sílabas se halla comprendido, por lo tanto, en la siguiente fórmula *2 S A S*. Entonces el dodecasílabo, ó verso de doce sílabas, se compondrá de dos versos elaborados por series anfíbracas, ó lo que es lo mismo por *4 S A S*.

Del ála — mo blánco — las rámas — tendídas,
2 5 2 5
Las cópas — ligéras — de pálmas — y pínos,
2 5 8 11
Las váras — revuéltas — de zárzas — y espínos,
2 5 2 5
Las hiédras — colgádas — del brúsco — peñón.
2 5 8 11

Vése, por poco que se mire, que los versos compuestos guardan las acentuaciones caracterizantes de las series sencillas por que están formados, sin que la ley se altere cuando concluyen con una sílaba tónica, desde que esta sílaba, en virtud de su intensidad, se transforma en dos, de las cuales la primera es larga y la segunda es muda. Pero el caso anterior pertenece á los bordones de movimiento puro. Lo general es que el acento anfíbraco no sea imperioso ni en la primera ni en la penúltima de las cláusulas métricas, de lo que resulta que nuestros bordones de doce sílabas se parecen no poco, por sus acentos en undécima y quinta, á los bordones decasílabos del lenguaje francés, cuando estos decasílabos se componen de dos hemistiquios iguales, y á los hexámetros de la británica metrificación, cuando estos hexámetros tienen el movimiento troqueo.

Véase en Víctor Hugo:

Quand le ciel charmant — se mire à la source,
5 10
Quand les autres ont — l'âme et le baiser,
5 10
Faire la grimace — est une resource.
5 10
N'étant pas heureux, — il faut s'amuser.
5 10

De Jorge Borrow:

Love with rosy fett'er — held us firmly bóund;
5 10
Pure un mixed en joy'ment — grateful heve we fóund.
5 10
Bosom, bosom meet'ing — gains youths we préssed;
5
Brigth the morn a róse — then glad to see us bléssed.
5

El bordón heptasílabo, que se acentúa invariablemente en la penúltima de sus sílabas, es yámbico en su forma más pura, siendo su signo caracterizante *3 S A*. Debo advertir que no empleo las letras y los números como los emplea el autor de *A new grammar*. La versificación inglesa se acerca más que la castellana á las estricteces de la cantidad latina. Sólo excepcionalmente hace uso de los pies de acento variable ó móvil. Eso impide que mis fórmulas sean iguales á las de Meiklejohn.

De José Zorrilla:

Bebámos, Blánca hermósa.
2 4 6
Estár lidiándo siémpre.
2 4 6
Porqué el cendál descíñes.
2 4 6
Así se góza, Blánca.
2 4 6

Los versos castellanos son siempre flexibles. Es maravillosa su elasticidad. El número de sus acentos imperiosos nunca es muy grande. Sus sílabas tónicas jamás son un obstáculo para la gracia, la ligereza y la armonía de su sonoro vuelo. El heptasílabo, á pesar de lo yámbico de sus orígenes y de su forma pura, sólo es de hierro en el acentuar de su sílaba sexta. De ahí que, en su estructura, el acento varíe incesantemente sin que padezca el donaire musical del bordón.

De Zorrilla:

Cáiga el cabéllo en rízos.
1 4 6

Cuándo la lúz se quiébra.
1 4 6

Éntre las cópas juéguen.
1 4 6

Cuál pabellón que guárda.
1 4 6

Adiós, hermósa Blánca.
2 4

De Meléndez:

Las rosas á porfía.
2 6

Tus plúmas se dilátan.
2 6

El sól cúyos cambiántes.
2 3 6

¡Qué púrpura tán fína!
1 2 5 6

¡Qué nácar, azúl y óro!
1 2 5 6

El frésco alhelí méces.
2 5 6

Placéres mil varías.
2 4 6

De Cadalso:

Y pára qué sus vóces
2 4 6
A los écos admíren,
3 6
Y repitan tus vérsos
3 6
Los melodiósos cisnes,
4 6
Vuélve, mi dúlce líra,
1 4 6
Vuélve á tu tóno humílde
1 4 6
Y déja á los Homéros
2 6
Cantár á los Aquíles.
2 6

El heptasílabo puede ser, en consecuencia, yambo ó semi-yambo, de acentuación fija en todas sus sílabas pares ó de acentuación que sólo se apoya en el acentuar del sexto número del pie bordónico. Del verso heptasílabo desciende el verso de catorce sílabas. Como nos dice don Eduardo de la Barra, el alejandrino clásico, más metódico que sus sucesores, componíase de dos heptasílabos de movimiento puro, lo que le daba rapidez extrema. Ya Mena, Santillana y don Juan Manuel convirtieron en semi-yámbico el acento yámbico de los alejandrinos, contentándose con que estuvieran acentuados en sus sílabas segunda y sexta cada uno de los heptasílabos que los formaban. Como en todos los versos dobles, el final del primer hemistiquio, en el alejandrino, debe considerarse como final de verso, y como en todos los versos castellanos, nótase, en el alejandrino, una gran variedad de combinaciones acentuales.

De José Zorrilla:

¡Las núbes solaménte! — ¡Las núbes se acreciéntan
2 6 2 6
Sóbre el dormído múndo! — ¡Las núbes por dó quiér!
4 6 2 5 6
A cáda instánte que húye — la lobreguéz auméntan,
2 4 6 4 6
Y se las vé en montónes — sin límites crecer.
4 6 2 6

Del mismo:

Te acércas, sí; conózco — las órlas de tu mánto
2 4 6 2 6
En ésa ardiénte núbe — con qué ceñído estás;
2 4 6 2 4 6
El resplandór conózco — de tu sembiánte sánto
4 6 4 6
Cuándo al cruzár el éter — relampagueándo vás.
4 6 4 6

Del mismo:

¿Quién ánte tí paréce? — ¿quién és en tu presénciа
2 4 6 2 6
Más que úna arísta séca — que el áire vá á rompér?
2 4 6 2 4 6
Tus ójos són el día; — tu sóplo es la existéncia;
2 4 2 6
Tu alfómbra el firmaménto; la eternidad tu sér.
2 6 4

He señalado, en los versos que anteceden todos los acentos de carácter tónico, á fin de que el lector pudiera notar que hasta los más insignificantes son de tenerse en cuenta en los bordones de movimiento yámbico. Las otras acentuaciones desaparecen, absorbidas por la cadenciosa y bien perceptible tonalidad ritmial. Lo mismo ocurre siempre, cuando es armónico

el verso de catorce sílabas. Recordad á Gómez ó á Magariños.

Del primero:

América desplóma — sus ríos como máres,
2 6 2 6
Las cúmbres de sus móntes — se ocúltan al mortál,
2 6 2 6
Sus bósques están llénos — de místicos cantáres
2 6 2 6
Que acáso son los écos — del córo celestiál.
2 6 2 6

Del segundo:

Bendeciré los gólpes — de tu inflexíble máno,
4 6 4 6
Si al múndo, antes que muéra, — revélo algún arcáno,
2 6 2 4 6
Si enséño á los mortáles — algúna grán verdad;
2 6 2 4 6
Si la existencia mía, — sirviéndoles de ejémplo,
4 6 2 6
Ofrénda etérna déja — de la virtúd al témplo,
2 4 6 4 6
Y un ástro más al ciélo — del álma libertád!
2 4 6 2 6

En el alejandrino, como en todos los bordones compuestos, cada hemistiquio forma un verso aislado. Si el primer hemistiquio termina con una palabra aguda, — lo que rara vez sucede en castellano, — la última sílaba de esa palabra aguda se cuenta por dos. En cambio si el primer hemistiquio concluye con una palabra esdrújula, el primer hemistiquio pierde una sílaba en virtud de ese acento.

De Gómez:

Que fuiste en las Pirámides — tu luz á reflejár.
6 6
No importa que las páginas — brillantes de tu glória.
6 6

La tempestad sordísona — retumba en el confín.
6 6
Para el vencido lágrimas, — al vencedor cipré.
6 6

En todos los idiomas, el alejandrino es más ó menos móvil en su acentuación, iniciándose muy frecuentemente con un giro troqueo en español, en francés y en italiano. A pesar de esta semi-autonomía acentuadora, el alejandrino tiende, siempre y en todas las lenguas, al movimiento yámbico, que es su movimiento de origen y que es su movimiento más melodioso. El alejandrino inglés, en su forma normal, es yámbico puro, acentuándose en todas sus sílabas pares.

De Víctor Hugo:

Tout en cueillant des fleurs — jamais sa main novice.
4 6 2 4 6
Comme l'oiseau des bois — devant l'aube vermeille.
4 6 3 6
Qui dépose sa chárge — aux bórnes du chemin.
2 6 2 6
Comme un pavé d'autel — qu'on lave touts les soirs.
4 6 2 6

De Ada Negri:

La térra néra e fátta — di sángue e pólve un grúmo.
2 4 6 2 4 6
La libertá dei vénti — il vérde delle aiuóle.
4 6 2 6
Tutto ciò che é respíro — e víta, víta, víta!
4 6

De Guerra Junqueiro:

Dos ódios, das paixões, — das lépras, da vingánça.
2 6 2 6
Rumínan día e nóite; — engólem; não têm déntes.
2 4 6 2 4 6

De Tennyson:

And sweet'er is the young lamb's voice, — to me that can'not rise!
2 6 8 2 4 6

El alejandrino británico no es, por lo común, sino un compuesto de cuatro y de tres modulaciones yámbicas.

No me ocuparé de los versos españoles de trece sílabas, pues no me suenan, y cuando me suenan pecan de monótonos ó de incorrectos. Este bordón es un combinado de dos cláusulas yámbicas, la primera de seis y la segunda de siete sílabas. Su primer hemistiquio, por lo general, termina con un agudo, lo que las convierte en simples y en martilleantes alejandrinos de corte clásico. Lo mismo diré de los versos de quince sílabas, que tampoco me suenan, ó que me suenan demasiado cuando se forjan colocando sus ritmos ó acentuaciones en las sílabas dos, cinco, ocho, once y catorce. Me parecen, cuando así se labran, versos de artificio, siendo, cuando se labran de otro modo, — con un heptasílabo y un verso de ocho sílabas, — de mal sonar. Don Sisibaldo Mas, en 1845, publicó un *Sistema musical de la lengua castellana.* Sostenía que el verso y la música son primos hermanos, pues los acentos equivalen á las notas, la cantidad silábica al valor de las notas, y los pies métricos á los compases. Muy latinista, trató de conciliar nuestra versificación con la horaciana, creando nuevas acentuaciones y nuevos metros. Estudió bien las tónicas de nuestros endecasílabos, que conoció á fondo; pero acertó poco en las innovaciones que orquestó y propuso con insistente ahinco. Tradujo en versos de diez y siete sílabas, cuyas cinco últimas eran siempre un adónico, la *Eneida* de Virgilio. Aquello era prosaico y era duro. Ved estos bordones con que termina uno de los cantos de la versión de Mas:

Sobre el monte Ida — el lucero alzábase, prueba patente
De que el día se acercaba. — Guardaban las puertas á cientos
Los griegos; y ninguna — ya quedaba esperanza. Vi fuerza
Era ceder; y con mi padre, — dirigí al monte la planta

Otros del mismo autor:

La rama que arranco — por su raíz mana sangre que mancha
El suelo. Me horrorizo, — y de pasmo y estupor quedo yerto.
Vuelvo á coger un tallo, — la causa penetrar deseando
Del misterio, y de nuevo — destila en corteza la sangre.
Muy caviloso y agitado — invoco á las ninfas agrestes.

Finalicemos. Lo que antecede basta y sobra para que el lector comprenda lo difícil que es innovar. Lo más que puede hacerse es yuxtaponer lo ya conocido para salirse un poco de lo común. El verso modernísimo de diez y seis sílabas usólo ya doña Gentrudis Gómez de Avellaneda. Hay ejemplos de él en las obras poéticas que esta señora editó en París. Salvador Rueda, tomando por base la cláusula de cuatro sílabas más que el octosílabo, nos ofrece un compuesto sinfónico no falto de novedad ni exento de armonía en sus admirables *Trompetas de órgano.* Ved un trozo de esos versos de Rueda:

De la bóveda del templo,
Donde mil estalactitas se entrelazan
Cual trompetas fabulosas de un gran órgano salvaje
Que responden á otros tubos que del suelo se levantan,
La colgante lira nueva, la sutil estalactita,
Una gota de luz clara
La desprende á la otra lira que en el fondo espera, espera,
El porrazo de la perla en su punta congelada.

Volvamos atrás.

El romance es el mágico prodigioso de la lengua

española. El romance permite al pensamiento, por sutil que sea, disolverse en la música. La idea, en el romance, resalta y brilla envuelta por el ritmo, como el mármol pentélico, como la carne desnuda de la estatua se impone y refulge bajo un cendal ligero y transparente. El romance nos deja pintarlo todo y sentirlo todo; es épico y lírico; es un rayo de sol sobre las cosas y una ventana abierta sobre las almas. El romance es un pentagrama inmenso y una paleta enorme, porque tiene todos los timbres y todos los tonos, todos los colores y todas las sombras. El romance es copa de oro y vaso de arcilla, pues puede contener, según lo labre el numen, todas las esencias de lo suprasensible y todos los amargores de lo humano. El romance es búcaro de cristal y tiesto de ladrillo, porque en el agua fecundadora de sus asonantes lo mismo cría el tulipán rarísimo que el clavel gitano. El romance es órgano, laúd, clarín, guitarra, pandero y dístico de crótalos. El romance es la poesía naturalísima, le bastan cuatro versos para engendrar belleza, teje primores trenzando los hilos anaranjados del sol de la raza y los humedece, para hacerlos flexibles, con el unto de la médula del espíritu popular. Eso, lectores míos, es el romance.

El romance parece hecho para andar por todos los trampolines, para mecerse en todos los trapecios, para ejercitarse en todas las argollas y para atravesar los aros de menor círculo, por lo descoyuntado de su cuerpo fuerte y gracioso, fino y varonil. Con lo poco tiránico de su rima y la variedad de su acentuación, el romance es el diablo cojuelo de nuestra métrica, pues sube á las torres para impresionar á la multitud con ruido de campanas, penetra en los palacios resucitando cuentos de andariega caballería, se pierde por los valles para ceñir la frente de las pastoras con

guirnaldas de flores de olor boscano, ó pernocta en las casas de los suburbios para decir consejas de brujerías y latrocinios. Es el romance, poliforme y polisonoro, el mejor amigo de los poetas eruditos ó callejeros, de prosapia azul ó de linaje humilde, porque dotado de cien mil ojos, de cien mil oídos y de cien mil memorias, ¿qué habrá que no sepa? ¿qué habrá que se le oculte? ¿qué habrá que se le escape? Alegrías, dolores, creencias, dudas, esperanzas, desengaños, ensoñamientos, desdenes por lo azul, alas en vibración, alas yertas ó rotas, cuando el romance pasa, ¡cómo os estremecéis! ¡cómo sentís que el romance puede inmortalizaros, enredando lo más íntimo de vuestra substancia en la red musical de los asonantes de dulce dejo!

Me explico lo mucho en que al romance tienen Durán y Revilla. ¿No fué el romance el útil más útil que tuvo el teatro en horas de Moreto y Calderón? Sí que lo fué, que al romance apelaron, siendo favorecidas siempre por el romance, las dramáticas musas de Lope y Rojas, Tirso y Montalván. Del romance se valieron los reyes en triunfo, los duques en derrota, los galanes en ascuas, las doncellas en abandono, los criados en tren de bufonería, los malsines en acecho de la virtud, poniendo la franqueza proba del romance bien de relieve portentosas hazañas, amorosos sentires, tristes desengaños, palaciegos derrumbes, mentiras crueles y jácaras sin hiel, pues el romance batalló con los tercios del Cid en campos de Valencia como el romance fué la escala de seda de que se sirvió el garrido don Juan para escalar los muros de los jardines que plateaba la luna de Sevilla.

El romance se aviene con todas las medidas, con todos los acentos, con todos los tonos. Es graznido de águila, es silbo de zorzal, es alerta de tero, es

charla de gorrión, y es romántico nocturno de chingolo. El de cinco números, como ya dije, acentúase á veces en las sílabas primera y cuarta, y á veces en las sílabas cuarta y segunda. El de seis sílabas, siendo más variado, tiende á lo troqueo, lo que no le impide aceptar el acento en los números pares. El de siete sílabas, dúctil y móvil, es armonioso como una vihuela que pulsa el cariño, siendo el de ocho, de cambiadizo acento y melodía grande, el metro castellano por excelencia. Es oda y es silva en sus combinaciones, pues mixtura sus versos de seis pies con sus pies decasílabos y de doce números, como mixtura sus pies de ocho compases con los bordones de dieciséis y aun de veinticuatro medidas silábicas. Y no creáis que me ciega mi ardiente cariño por la rima asonantada de los españoles, que huele á zarzo agudo y á cedrón silvestre bajo el sol de mi tierra. Los críticos germánicos, que suelen ser muy doctos, piensan como yo. Abrid el teatro del siglo de oro, y aprenderéis lo que puede el romance. En asonancias suele hablar aquel Pedro Crespo, labrador y alcalde de Zalamea, que agarrota á don Álvaro y discute de cosas de justicia con Felipe II, como en asonancias suele hablar aquel don Gutierre Alfonso que, transformado en médico de su honra, cura recelos de decoro con una sangría en un terrible drama de Calderón. En asonantes suele hablar aquella nobilísima dama que, convertida en plebeya moza de cántaro, nos pintó la musa de Lope de Vega, como en asonantes suelen hablar también los criados, pródigos en verdad y en chiste, que puso en sus comedias Francisco de Rojas. En asonantes hablan las pastoras á lo Leonisa, los paladines á lo Garci Pérez y los bandidos á lo Marbelio en el teatro de Tirso de Molina, como en asonantes suelen dialogar Diana con Carlos, para es-

carmiento de desdeñosos, y Mendo con Leonor, para escarmiento de barbilindos, en el teatro de Moreto y Cabaña. ¡Qué no hará el romance si le tratan con mimo y le pulsan bien! ¡Qué no hará el romance, que es brezo en carrascal y rosa alejandrina en jardín de hadas! Góngora, en romance, os contará de Angélica y Medoro; Quevedo, en romance, os hablará de Zamborodón y doña Dinguindaina; en romance escriben sus anacreónticas don José Cadalso y don Juan Meléndez; el duque de Rivas trata, en romance, del marqués de Lombay y del conde de Villamediana; y don José Zorrilla zurce, en romance, las leyendas románticas de doña Luz, Aurora, Margarita, el juez Osorio, el alcalde Ronquillo y el capitán Montoya.

Salvador Rueda ha utilizado las asonancias con una maestría que no encontraréis en poeta castellano alguno. El romance tiene, entre las manos suyas, flores y luces como un patio andaluz, flecos como un mantón de manola y sederías más irisadas que las plumas de la cola de un pavo real. Largo ó corto en la longitud de su bordoneo, es el romance de este poeta, por lo castizo de su lenguaje y por lo múltiple de su tonalidad, gloria y orgullo, gala y regocijo del idioma español, ya imite el zumbo de la mariposa, cuyas alas son hélices del viento, sobre los clavos de la pasionaria y sobre las azules corolas de las campanillas; ya trate de copiar el eco que levanta la clueca, llamando á sus hijos, cuando la avispa y el tábano andan, rezonga que rezonga, de la viña al lagar, del membrillo al sauce, del clavel purpúreo de la reja en verdores á la rosa lacia que dormita en el búcaro del salón quintero; ya nos pinte á la monja de manos de jazmín y actitud estática, transparente á manera de chorro de luna, que reza detrás del coro del templo, como muerta en vida y como circundada por la luz

irreal de un místico lampadario; ya escuche á la cigarra que, gota de sol convertida en verso, bendice el ardiente afán de vivir con sus dos élitros sonorosos, desde un chumbo dorado por la luz de la siesta enamorante y ensoñadora; ya loe á la guitarra, de forma de pecho, en cuyo seno músico palpitan los placeres y penas de la raza, fingiendo risas, desdenes, zumbas, y articulando besos, suspiros y promesas que el corazón recoge con avidez, como recoge la tierra en sequía la generosa humedad de la lluvia; ya le diga á la madre de ochenta inviernos y encorvadita marcha, que le daría los ojos jóvenes para animar sus ojos mustios y cansados, cuya luz se ha extinguido á fuerza de esparcirse en raudales de amor; ya se mezcle al baile macabro que danzan por los caminos, á modo de ilusiones tristes y desmayadas, las hojas secas del álamo blanco, del pomposo parral y del sauce en luto, que se mira en las aguas del estanque azul, por donde van los cisnes enfermos de frío; ya salte con los brincos del surtidor que, ansioso de besar á las nubes de topacio y rubí, parece un vegetal de urdimbre sutilísima é incolora que abre los pétalos de su flor única en el zafirino seno de los aires; ya inciense á su bandera audaz y conquistadora, romántica y amiga de aventuras, cuyo amarillo es barra de oro y cuyo rojo es prenda de arrogante empuje, en cuyos pliegues vibran, cuando el viento sopla, la gaita y el zortzico, la jota aragonesa y el cantar sevillano; ya espíe el sueño de las crisálidas, espíritus que duermen aguardando la hora de convertirse en capullos con alas, encarnándose en flores policromas que suben, por los hilos del sol, como pájaros de juguete tejidos en el embrujado telar de los gnomos; ó ya, en fin, nos rime, siempre en asonancias, la armonía del mar, el himno

de las olas que ruedan, el tumulto que alzan las crestas hervorosas, donde flotan, persiguiendo á las sirenas germánicas, los tritones griegos, aquellos tritones que unció la antigüedad al carro de Neptuno y á la urna que pone la sonrosada carne de sus muros de nácar en los redondos senos de Anfitrite.

El romance es, pues, una maravilla, cuyo cultivo será eternamente pródigo en dones para las musas de progenie hispana, no teniendo, en los laboratorios de nuestra métrica opulentísima, otro rival que el endecasílabo flexible, valiente, armonioso y requebrador.

Es el endecasílabo principal elemento de nuestra lengua versificada. Cuentan las crónicas que Andrés Navagero, embajador de la esposa del mar, de la república veneciana, de la comerciadora en nórticas curtimbres y en especias meridionales, de la dada al tráfico de seda y algodón y dátiles y azúcares, enseñó á los hespéricos el ritmo del bordón de once pies silábicos, por el que se morían la teológica musa del Dante y la caballeresca musa del Ariosto. Cuentan las crónicas que Andrés Navagero descubrió á Boscán las excelencias del ritmo aquel bajo el cielo purísimo de Granada, limitado por las sierras vestidas de nieve de Guardia y de Ronda, siendo bien recibido, allí donde se crían el almendro y la caña de azúcar, el retórico acorde que nos aportaba la brisa que mueve las lagunas negras, donde hay góndolas á manera de túmulos y barqueros que cantan pesares del querer, cuando la luz se amustia entre celajes rojos y la noche se ciñe su diadema de astros. La crónica no sabe lo que se pesca. Antes que Boscán, que fué barcelonés y que fué petrarquino en sus sonetos y en sus canciones, ya Santillana conocía y usó los itálicos me-

tros, diciéndonos que, desnudo de esperanzas y rico en congojas,

> La mi vida me huye mal mi grado,
> La muerte me persigue sin pereza.

No fué el verso toscano propicio á Santillana, como tampoco supo tejerlo con dulzura la lira de Boscán. Garcilaso hizo amable al extranjero, dándole la música y la belleza que le son propias, vistiéndole con el vestido de sus imágenes naturalísimas y encendiéndole con el vital calor de sus afectos. Bucólico, virgiliano, con sones de égloga, llora el endecasílabo entre los blancos lienzos de su cuna española, contándonos los sentires y lamentares de Tirreno y Alcino, Salicio y Nemoroso. Álzase luego hasta los primores de la oda horaciana con fray Luis de León y hasta la majestad de los himnos hebraicos con las pindáricas canciones de Herrera, gozándose en la sátira con Argensola, y en lo sáfico con Villegas, y en lo pastoril con Montemayor, y en los dulceos del madrigal con Gutierre de Cetina. Es verdad que antes de llegar á esto ya se educó para todos los ejercicios de la cadencia y de la hermosura, combinándose con el verso de siete números, cuando alababa á la rosa, al jazmín, al clavel, á la arrebolera, á todas las flores que produce el verano, bajo la dirección de la musa insigne de Rioja. Salido de pañales, fuerte de pecho, redondo de garganta, con mucho corazón y aficionado á ver, llega el endecasílabo rápidamente á la mocedad, haciéndole suyo los númenes épicos, y entonces Ercilla le impulsa á que cante las glorias de Arauco, Valbuena le mete por los desfiladeros de Roncesvalles, Hojeda le postra á los pies de Cristo, Virués le guía por las asperezas de Monserrat, y Villaviciosa, de ojos negrísimos y cuerpo de púgil, hácele narrar en octava

rima el furibundo encuentro en que Minurca toma la fortaleza que defendió con brío Sicaborón.

También brilló á la luz de las candilejas el bordón toscano, aunque el verso de ocho medidas ó números, pareciéndose más al decir de la prosa, se aviene mejor con las necesidades de la musa dramática. En endecasílabos hablaron muchísimas veces, en el siglo de oro, los galanes de capa y espada con las doncellas de manto al rostro y con las campesinas que resultan duquesas al fin del lance, como en endecasílabos hablaron muchísimas veces, entre los bastidores de la edad romántica, los paladines de yelmo y coselete con los moros que visten albornoz y turbante. Sonó el endecasílabo en la mazmorra obscura de la torre muslime y en la sala creyente de la torre feudal, casándose las rimas de los pies de once al compás del chispeo de los corvos alfanjes con las espadas rectas, entre desmayos de castellanas mal feridas de amor ó lamentos de infieles que dejaron el alma en los encajes de las columnas del jardín del serrallo por donde vaga la nubecilla azul del perfume arabesco. Entró el bordón toscano de esta manera, por gusto del oído y por ley del uso, en las fantásticas heredades de Talía y Melpómene. Calderón de la Barca, en *La vida es sueño,* se valió de la música del endecasílabo para poner galantes discreteos en los ardientes labios de Segismundo y en los jóvenes labios de Rosaura. Lope de Vega, en *La esclava de su galán,* se valió de la música del endecasílabo cuando quiso que Elena nos relatase la breve historia de su linaje azteca y sus firmes amores. Francisco de Rojas se valió de la música del endecasílabo, en el acto segundo de *Don Lucas del Cigarral,* para que don Pedro pudiera narrarnos cómo, en horas de luz y oculto entre las ramas que sombrean el río, sorprendió solazándose

en los goces del baño á la dulce belleza de Isabel de Peralta. Sirviéronse igualmente de la armoniosa música del endecasílabo, para contarnos lances de guerra ó de ambición, Agustín Moreto en *La fuerza de la ley* y Tirso de Molina en *La venganza de Tamár.* Si no resplandece el compás toscano al fulgor mañanero de los coloquios de Rodrigo de Cota, de las églogas de Juan de la Encina y de los pasos de Lope de Rueda, no bien se afirma el arte de hacer comedias, no bien la musa de la escena abandona la cuna en que la amamantaron viejos y pastores, rufianes y simples, — la máscara trágica de los enredos de honor y lealtad pide el auxilio del compás de once, utilizándole el mismo Juan Ruiz de Alarcón en *El tejedor de Segovia* y en *Ganar amigos,* en *La verdad sospechosa* y en *Los pechos privilegiados.* Es cierto que el endecasílabo no reina solo, sino repartiendo su reyecía con el pie de ocho números; pero, á pesar de que el pie de ocho números se armoniza mejor con la musa dramática que el bordón toscano, el bordón toscano sube á la escena en forma de silva, de soneto y de octava real. Al siglo de oro van á buscarle los romanticismos del siglo diecinueve, valiéndose del endecasílabo para cantar proezas, cariños, desdenes, celos, agravios, venganzas, ambiciones ó desventuras, el *Edipo* de Martínez de la Rosa, el *Macías* de Larra, el *Alvaro* del duque de Rivas, el *Manrique* de García Gutiérrez, el *Diego* de Hartzenbusch, el *Gabriel* de Zorrilla, el *Colón* de Rubí y el buen *Alonso* de Gil de Zárate.

Es el endecasílabo joya de mucho precio, y útil que se merece grandes alabanzas. Al endecasílabo, de buen acomodo, le basta un simple acento, un acento en sexta, para sonar á clarín ó á zampoña. Eje central de la melodía, es ese acento en sexta de fácil trato

para los demás acentos del pie bordónico. Sólo suele reñir con el acento en quinta, cuando éste le supera en intensidad. Y también es amable el endecasílabo de doble acento tónico, el que tiene la cadencia ritmial en sus sílabas cuarta y octava, siempre que el imperio de esos gravámenes se imponga al oído haciendo que la música del bordón sea perceptible y arrulladora. Cuando le ofendéis, posponiendo sus acentuaciones de dulce oir á las acentuaciones obstruccionistas en tercera y séptima, el bordón toscano se queja con justicia de que no sepáis lo que pueden la gran virtud de las pausas y el buen juego de las armónicas de las vocales. Esta flexibilidad, este cambio de acentos, esta doble estructura, este trato amenísimo, que le permite reflejar en las ondas de su melodía todas las nubes y todas las fulgencias del cielo del alma, dan razón al prestigio de que goza el verso de once en la métrica de Castilla. Recordad como lo manejaban el desaliño de la musa de Campoamor y el atildamiento de la musa de Núñez de Arce.

Y el endecasílabo se merece su buena reputación, pues es tanta su docilidad que, si no destruís el poderío de los constituyentes, os permite hasta el uso de los acentos obstruccionistas. Débese esto á que la fuerza del tono y el peso acentual, en los bordones, son el lógico resultado de la intensidad de la posición y de la intensidad natural de sus sílabas esenciales. Más aún de la primera que de la segunda, como fácilmente podréis advertir analizando los versos que siguen.

Con el acento en sexta:

Háblame de su vóz encantadóra,
1 6 10

Vencído por la fé de mis abuélos.
2 6 10

Lentaménte la tárde declinába.
3 6 10
Aspiración del ínclito soldádo.
4 6 10
Adelante, víl sómbra de la aruéra.
5 6 10
Vestidas de carmín, pálidas rósas.
6 7 10
Tragada por el már, la luz moría.
6 8 10
Te complace sufrír, corazón mío.
6 9 10
Se emborrachan los tórdos en la víd.
6 10

Con el acento en cuarta y octava:

Cástos amóres que en secréto pécan.
1 4 8 10
Llenar de lúz mi lobreguéz sombría.
2 4 8
Pensará en mí cuando la tárde muéra.
3 4 8 10
Sus manos bláncas y su tráje obscúro.
4 8 10
¡Calcina, lúz! ¡sól infernál, destrúye!
4 5 8 10
Y pasarás, mi bién: las rósas pásan.
4 6 8 10
Con los embústes que tú mísma hiláste.
4 7 8 10
Tiende la lúna su mantél plateádo.
4 8 10
Callo las pénas de mi amór, bién mío.
4 8 9 10
Como los ástros por el ciélo ván.
4 8 10

Es indudable, pues, que la fuerza del tono y el peso del acento dependen más de la posición que de la intensidad de las sílabas tónicas ó esenciales. Como

Verón nos dice, el lenguaje poético no es otra cosa que la exaltación del idioma convencional por todos los medios de expresión que posee el decir castellano. Para transmitir una emoción, ès preciso sentirla, siendo indispensable que el poeta elimine de su vocabulario todo lo inútil y todo lo perjudicial al esparcimiento de la emoción. Cuando necesitáis hacer un esfuerzo penoso y sostenido para interpretar el significado de las frases poéticas, la emoción calológica no se produce ó se produce mal. Esta emoción es, entonces, á modo de fuerza que se gasta destruyendo obstáculos. La poesía, como la prosa, necesita del auxilio de la claridad en las voces y en los timbres. Así, para la melodía de los bordones, es necesario que las palabras tónicas ó de posición, — por su índole, su sentir, su volumen y su sonido, — se acerquen cuanto sea posible á la naturaleza del pensamiento ó de la emoción de que son signos evocadores. — "Es por esto, como enseña Verón, que la armonía imitativa produce, por lo general, tan dichosos efectos." — "Ejerciendo sobre nuestros sentidos una impresión vecina á la de la idea, la suscita espontáneamente, ó, cuando menos, nos evita una parte del esfuerzo necesario para hacerla nacer, dejando libre la mejor parte de la atención para la idea misma." — Así cuanto más concuerden los signos traductores con el modo de ser del pensamiento ó de la emoción, más fácilmente la emoción ó el pensamiento nos ganarán el alma, generalizando su ritmo particular. — "Los tropos ó figuras rinden á la idea un servicio análogo al que le prestan los sones imitativos. Ellos la ponen más directamente en presencia de los objetos mismos, presentándolos bajo la faz que queremos poner en transparencia ante los ojos del pensamiento." — El objeto del arte no es otro que "el de sugerir

al espíritu un gran número de ideas con un pequeño número de esfuerzos." — El procedimiento usado por la poesía es el mismo procedimiento que sigue la música. Ambas se valen "de la variedad, que pone en movimiento distintos órganos; de la graduación, que no es otra cosa que el empleo inteligente de la variedad; y de las oposiciones ó antítesis, que hieren más hondo cuanto más opuestas son las impresiones." — "La poesía toma su técnica de la realidad viviente, sistematizando é idealizando sus medios de expresión para que sean lo más intensos posible, exactamente como la música constituye sus melodías por el arreglo y la combinación de los sones, cuyo objeto no es otro que el de recordar y reproducir los estados emocionales de que son producto." — De esto nace la importancia de la versificación y esto prueba el engaño de los que creen que gana la métrica de que nos servimos, imponiéndole acentos y vocablos que disminuyen la variedad acentuadora y el decir clarísimo de nuestro modo de componer.

Me detengo ahí. Ya insistiré, ampliándolo á su debido tiempo, en el estudio del ritmo y de la rima. Lo más substancial, lo más común, lo que más le interesa conocer al lector, paréceme que está de sobra especificado. La poética de los decadentes requiere y exige capítulo aparte, aunque su novedad sea, muchas veces, novedad mentirosa y artificio resucitado. En cuanto al fondo de los bordones, contentaréme con daros á conocer lo que de la poesía dijo Martí, tomándolo de una correspondencia de Rubén Darío. Martí afirmaba: — "La poesía vive de honra." — "Poesía es un pedazo de nuestras almas, ó el aroma del espíritu recogido, como en cáliz de flor, por manos delicadas y piadosas." — "Lo que importa, en una poesía, es sentir, parézcase ó no á lo que haya sentido

otro; lo que se siente nuevamente, es nuevo." — "El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble ó graciosa." — "Un grano de poesía sazona un siglo." — "El genio poético es como las golondrinas: posa donde hay calor." — "Hay versos que se hacen en el cerebro: estos se quiebran sobre el alma: la hieren, pero no la penetran." — "Hay versos que se hacen en el corazón. De él salen y á él van. Sólo lo que del alma brota en guerra, en elocuencia, en poesía, llega al alma." — Y Martí agregaba: "En el aparato no está el arte, ni en la hinchazón, sino en la conformidad del lenguaje y la ocasión descripta, y en que el verso salga entero del horno, como lo dió la emoción real, y no agujereado y sin perfiles, para atiborrarlo después, en la tortura del gabinete, con adjetivos huecos, ó remendarle las esquinas con estuco." — "Poesía es poesía, y no olla podrida, ni ensayo de flautas, ni rosario de cuentas azules, ni manta de loca, hecha de retazos de todas las sedas, cosidos con hilo pesimista, para que vea el mundo que se es persona de moda, que acaba de recibir la novedad de Alemania ó de Francia." — "En su marcha gloriosa, y en la función y armonía de sus elementos, el poeta sazonado por el dolor, vislumbra, para cuando se perfeccione la sabiduría, el canto triunfal de la última epopeya." — "La poesía ha de tener la raíz en la tierra y base de hecho real." — "Se desvanecen los castillos de nubes. Sin emociones se puede ser escultor en verso, ó pintor en verso; pero no poeta." — "No han de ser los versos como la rosa centifolia, toda llena de hojas, sino como el jazmín del Malabar, muy cargado de esencias. La hoja debe ser nítida, perfumada, sólida, tersa. El verso, por donde quiera que se quiebre, ha de ser luz y perfume.

Han de podarse de la lengua poética, como del árbol, todos los retoños entecos, ó amarillentos, ó mal nacidos, y no dejar más que los sanos y robustos, con lo que, con menos hojas, se alza con más gallardía la rama, y pasea en ella con más libertad la brisa y nace mejor el fruto." —

Y Martí concluía:

" — Pulir es bueno, mas dentro de la mente y antes de sacar el verso al labio. El verso hierve en la mente, como en la cuba el mosto. Mas ni el vino mejora, luego de hecho, por añadirle alcoholes y taninos; ni se aquilata el verso, luego de nacido, por engalanarlo con aditamentos y aderezos. Ha de ser hecho de una pieza y de una sola inspiración, porque no es obra de artesano que trabaja á cordel, sino de hombre en cuyo seno anidan cóndores, que ha de aprovechar el aleteo del cóndor." — "Ni en el pulimento está la bondad del verso, sino en que nazca ya alado y sonante. No se dé por hecho el verso en espera de acabarle luego, cuando aun no esté acabado; que luego se le rematará en apariencia, mas no verdaderamente ni con ese encanto de cosa virgen que tiene el verso que no ha sido sacado ni trastojado. Porque el trigo es más fuerte que el verso, y se quiebra y amala cuando lo cambian muchas veces de troje. Cuando el verso quede por hecho ha de estar armado de todas armas, con coraza dura y sonante, y de penacho blanco rematado el buen casco de acero reluciente." — "No está el arte en meterse por los escondrijos del idioma, y desparramar por entre los versos palabras arcaicas ó violentas; ni en deslucirle la beldad natural á la idea poética poniéndole de tocado, como á la novia rusa, una mitra de piedras ostentosas; sino en escoger las palabras de manera que con su ligereza ó señorío aviven el verso ó le den paso imperial, y silben ó zumben, ó se

arremolinen y se arrastren, y se muevan con la idea, tendiendo y combatiendo ó se aflojen y arrullen, ó acaben, como la luz del sol, en el aire incendiado." — "Cada emoción tiene sus pies, y cada hora del día, y un estado de amor quiere dáctilos, y anapestos la ceremonia de las bodas, y los celos yambos. Un juncal se pintará con versos leves, y como espigados, y el tronco de un roble con palabras rugosas, retorcidas y profundas."

Sinteticemos.

Hemos visto nacer á nuestra literatura, á la literatura con carácter nativo y sello regional, junto á las corrientes por donde boga el camalote en flor y al pie de las cuchillas donde los espinillos sueltan su perfume selvático. Fué el guitarrero, el gaucho, el sedicioso, el perseguido por la ley injusta y por la ciudad europeizada, nuestro primer rapsoda. Es en el campo, es en el culto del potro y del facón; es en el campo, es en el culto de la libertad y la naturaleza, donde enfloran las margaritas blancas y las zarceras de rojo carmín con que ciñen sus sienes infantiles nuestras musas de trigueño color y de ojos negrísimos. El amor á lo griego, á lo latino, á lo que deifican los frailes tonsurados en las reuniones de la ciudad monárquica y goda, no llega á la campiña triste y en abandono, donde el concolor ruje y sobre la que pasa la nube cenicienta de la torcaz. El corazón del campo, que también necesita la válvula del ritmo para sus sentires, se abre á la generosa sed de lo bello en la contemplación de su propia tristeza y de sus propias galas. El guitarrero fué por la virtud del horizonte resplandeciente donde flota el polvo dorado por el sol, del alazán con zarcillos de abrojos en las ondeantes crines y de la res que lleva dulces mirras de trébol en las pezuñas escarbadoras. El guitarrero fué por

la virtud de las siestas pasadas, vigilando el confín, junto al fogón donde circula el mate entre la sombra de dos carretas que, cuando caiga el día, subirán rechinando por las curvas del cerro en cuyo lomo se mueven los ramajes del ombú de dos siglos. El guitarrero fué por la virtud de la moza de doble trenza y de saya al tobillo, que pone en la guitarra, que la requiebra, un beso sonoroso y una moña con cintas de crugir sedeño, cuando la tarde muere sobre el sauzal, que lánguido se mira en el río, y vuelan los churrinches, como un trozo de brasa desprendido del sol, con rumbo hacia lo inmóvil de los pajonales. El guitarrero fué por la virtud de las perezas y las añoranzas del pastoreo, de la vida en peligro, del vagar sin rumbo, obedeciendo á las mismas leyes naturales á que debe su numen el rawí arábigo. El guitarrero fué por la virtud de la soledad, la incultura, la pobreza, el ocio, la persecución, la lucha con la res, el mateo en grupos, el gato en los bautizos, la pendiente con gramillas de olor, el prado con alfombra de macachines azucarados, el matorral con nupcias de cardenales repicadores, el río con revuelos de garzas zambullidoras, el trotar bajo el cielo con luces pálidas de la llanura, y el mal dolorosísimo de la ausencia que rompe en el sollozo de las vidalitas.

El guitarrero, más que hacia el campo, miró hacia su espíritu. El agua, que cae desde la meseta de la cuchilla, rompiéndose en lo espinoso de los arbustos; la cuchilla, que baja con suavidad y sembrando verduras desde el cono al llano; el cono, con aguiluchos recién nacidos, y el llano con tréboles, en que sestea la mariposa azul y en que pace la res de cornamenta larga; el matorral cerril, con aperiáes siempre avizores, y la espesura virgen, con calandrias en coro siempre acordado, no se plasman en los arpegios del

laúd sexticorde del rapsoda indígena. El hombre se hunde en la profunda soledad de su alma, como se hunde, al correr de su potro, en la hermosa soledad de la naturaleza. El hombre es el objeto, único y esencial, del canto del hombre. No tiene el poder de reproducir las formas desnudas, ni se complace en engendrar una mitología, ni se reviste de la calma serena de los dioses olímpicos. Le faltan la objetividad, la generalización, la hermosura ordenada, todas y cada una de las condiciones del arte clásico. Los dolores que canta son sus dolores; pero, por una casualidad feliz, esos dolores resultan ser los íntimos dolores de su casta, del medio en que vive, de su mundo rebelde y anárquico. Los ojos de su china, el corte de su daga, el lujo de su apero, la agilidad veloz de su pangaré, la dureza del código desigual y las fatalidades de su destino vibran en lo tosco de su cadencia, sin que jamás los capullos del monte ó las curvas del llano se agrupen en imágenes que reflejen su encendido color ó la dulce redondez de sus líneas. La revolución no cambiará su modo de canturia, como no cambiará su suerte infortunada. Será el réprobo, será el perseguido, será el expoliado, será el que sobra, será el juguete y la escalera de todas las ambiciones lo mismo antes que después del épico batallar por las patrias, lo que explica el que su canto sea igualmente, antes y después de la epopeya larga y sublime, el canto melancólico y descontentadizo del que vivió en destierro y en orfandad lo mismo en el ayer de la monarquía que en el hoy con soberbias de democracia. No importa. La carne de cañón, el asta de bandera con melladuras trazadas por el plomo ó por el acero, fué nuestro primer bardo. No llevaba birrete con plumas flexibles; pero llevaba, sí, chambergo con barbijo. No colgaba en sus hombros la luenga capa

de los siglos medios; pero colgó en sus hombros el poncho que se mueve al impulso del aire como las alas grises de un ave caudal. No lucía calzas que se anudan á la rodilla con lazos de seda; pero lucía el chiripá bordado y el calzoncillo con encaje criboso. No llevó borceguíes de retorcida punta; pero llevó nuestra bota de potro con nazarenas que cantan al andar. No ciñó espada; pero tuvo en el cinto un puñal que sabía defender sus derechos, custodiar sus amores y vengar sus odios. No lució, entre sus pectorales de fibra recia, el escudo de armas de una señora; pero siempre lució, grabada á cincel sobre su corazón, la imagen soberana de los bosques y de los ríos y de las lomas en que tejía su canto inhábil, sabiendo, mejor que Macías el Enamorado, morir por esa imagen en la sorpresa trágica del Arapey ó en el triunfal empuje del galope frenético de Sarandí!

Esa entristecida subjetividad, generalizadora por el poder igualador de la desventura, une y enlaza los rústicos cantares de la musa campera con los cantares retóricos y flébiles del numen romántico. Este, á pesar de su individualismo, generaliza de la misma suerte que el numen gauchesco generalizaba, por ser uno solo el ideal sublime á cuyos pies rimaron sus alejandrinos las romancescas arpas, en cuyas cuerdas de oro sin pulir anidan las torcaces del amor platónico y se enredan los vientos del civismo exaltado. El gaucho canta sus propias penas, que son las penas de los ranchos tendidos en los declives de las lomadas, como los trovadores románticos cantan sus propios ensoñares, que son los ensoñares de todos los espíritus de su batalladora generación. Heredan los segundos de los primeros los caracteres fundamentales con que se adornará la estirpe futura, es decir, el denuedo, la independencia, el desinterés, las ansias de justicia

y el cariño al pago; pero heredan también sus odios al orden, á lo convencional, á lo que regló el uso, á lo que detiene su acción autónoma, y la escasez de tintas para reproducir los encantos de la naturaleza iluminada por el brillar de los horizontes que cruza la nube de rosados matices del flamenco indígena. Así el romanticismo de nuestros padres, por ley de ambiente y por el influjo del trovar europeo, se nutre y fortifica con lo individual y con la añoranza de lo absoluto, que son también las condiciones engendradoras de todas las romancescas modalidades que estudia Richter. Este nos dice en sus *Teorías estéticas:* — "Se observa que en las poesías griegas todas las figuras aparecen sobre la tierra como otras tantas estatuas que andan y están llenas de cuerpo y movimiento, mientras que en los poetas modernos las figuras se elevan más bien hacia el cielo como nubes, cuyos contornos inmensos, pero indecisos, se modifican según la imaginación de cada lector." — "Lo romántico es lo bello indeterminado, ó lo infinito bello. Hay más bien una semejanza, una metáfora, cuando se dice que el romanticismo es el sonido moribundo y onduloso de una cuerda ó campana que se pierde alejándose y concluye por extinguirse por completo para nosotros, no sin haber resonado todavía en nuestro oído, cuando ya había cesado fuera de nosotros, así también un rayo de luna es á un mismo tiempo una figura y un ejemplo romántico." — "Si la poesía es una especie de profecía, la poesía romántica es en particular el presentimiento de un porvenir demasiado grande para tener cabida aquí abajo: así las flores románticas nadan á nuestro alrededor como semillas desconocidas que provienen de un nuevo mundo, no descubierto aún, y que el mar, que une todas las partes del universo, lleva á las costas de la Noruega."

La claridad dudosa del romanticismo no se advierte en la musa campera del período emancipador, porque las ansias particulares se generalizan en lo doloroso del sentir común; como la claridad dudosa del romanticismo tampoco se advierte en el retórico guitarreo del año cincuenta, porque las ansias particulares son las ansias de todos los empujados por los torbellinos aturdidores de la lucha civil. La claridad existe y la imprecisión está, sin embargo, en la melancólica musa de las dos épocas, cuyos ideales siempre confusos, cuyos tedios inapagables, cuyos amores jamás satisfechos, nos prueban que la flor exquisita del numen, que vaga á merced de los vientos y de las olas del ensueño impreciso y azul, no encuentra playa donde arraigar ni encuentra costa en que detenerse. Esperad á que nuestro romanticismo llegue á su plenitud, y toda la claridad dudosa del alma romancesca del tiempo que fué, se hará carne en el charrúa enfermo y en la virgen cristiana del popular poema de Juan Zorrilla de San Martín. Y más quiero deciros en esta breve síntesis, porque quiero deciros que hay dos semillas en la flor gaucha. Quiero deciros que la noción de lo verdadero no es sólo europea, sino que nació aquí, bajo el sol de mis lomas y en los bordones de la guitarra del cantor errante. Este fué romántico por la soledad, que induce al ensueño, y por el espíritu de la raza, siempre cabalgadora y aventurera; pero fué realista por lo sobrio de su pincel y por lo gráfico de los modismos de su decir, por lo constante de su comercio con la tristeza y por lo omnipotente de la sugestión del instinto selvático. El monte, con sus largos racimos de gusaneras y sus tiernos acoplos de cardenales; la cañada, con colgaduras de culantrillo, por cuyo fondo corre el agua que blanquea sobre los guijarros que el musgo verdeó; la llanura

sin fin, en que el potro relincha y muge la res y flota el terutero y huye el ñandú; la naturaleza, con sus lubricidades, y el sol canicular, con sus ardentías, le enseñaron la dolorosa verdad del amor. El degüello de la vacada, á la luz de la aurora, cuando el lazo silba y se extiende el ganado por los quebrachales; el fiero batallar por la independencia, con sus salves de obus y sus brillos de lanza, con sus triunfos crueles y sus muertos sin ojos, cuyas heridas abre, en busca de la entraña, el pico del carancho, así como también los múltiples peligros de la soledad, que adoban el coraje y acrecen la osadía, le enseñaron á despreciar estoicamente la vida del hombre y la vida del bruto. La ley, que le persigue con injusticia; la ambición, que le explota sin generosidad; lo inútil de sus sacrificios por el pago autónomo; lo que vé en sus vagancias y lo que le descubre su innato ingenio; el gringo laborioso que lo deshereda y la sociedad naciente que lo rechaza, sin saber educarlo para la cultura, todo pondrá en lo burdo de sus romances la nota realista que se advierte en los ritmos sin filigranas de Bartolomé Hidalgo.

Nuestro romanticismo no fué del todo el romanticismo de que nos hablan Bouterweck y Schlegel, como nuestro realismo no fué ciertamente, ni aun en sus albores, el realismo que hallaréis en las obras de Dickens ó Daudet. Los nuestros tuvieron lúgubre la tristeza, el trazo muy seguro y la gracia con púas. No habrá en el primero, como quiere Richter, aquella infinitud del sujeto, "que es á manera y modo de espacio en que el mundo objetivo pierde sus líneas, como si navegase y como si se hundiera en un rayo de luna." Tampoco el segundo se distingue por su carácter universal, porque nuestro realismo no supo en ningún caso ser humorista, aunque utilizó á veces la sátira

cómica, faltándole "la dulzura y la tolerancia del humorismo para con las tonterías individuales", del mismo modo que nuestros románticos carecieron de la habilidad que se necesita para poner en contradicción la idea de su mundo espiritual con "el mundo sensible, suelto, ampuloso y prolongado como un espejo cóncavo." — A pesar de esas fallas, y eso es lo que me interesa poner en claro, el numen criollo fué romancesco con ribetes de realista desde el primer instante, por las razones que ya indiqué y que seguramente ya descubrió vuestro propio análisis. Esta doble naturaleza, este antinómico y singular carácter, este sello que la crítica no puede silenciar ni desconocer, persiste aún en las décimas cantadoras y bien amadas de Elías Regules.

La tierra del país estaba, pues, abonada para el realismo. Habíamos sufrido demasiado para no conocerle, y nos halló sin muchas confianzas en las promesas engañadoras del ideal. Ya sabíamos lo que valen la libertad, la república, la fe y hasta el progreso nivelador. Ya sabíamos lo efímero y pueril de todas las quimeras sentimentales que arroban ó enardecen el corazón de la juventud. Así el realismo no nos supo á acíbar ni nos turbó el sueño, porque sólo los entusiasmos de la raza manchega lo resistían con brío generoso; pero, por la ingénita virtud de esa raza caballeresca y conquistadora, nuestro realismo, que dió en ser siempre naturalista, tuvo algo de romántico hasta bajo la pluma varonil y elegante de Carlos Reyles. ¿Qué son sino el romántico grito de la fuerza y del oro, ó si se quiere, el grito de combate con que el oro y la fuerza entran en el torneo del hoy con el mañana, las páginas pulidas, las primorosas páginas, las páginas de fuego y de predicación de *La muerte del Cisne?* ¡No importa! Como ya varias ve-

ces manifesté, los ideales muertos serán sustituídos por otros ideales mucho más puros, en virtud del principio hegeliano de que todo lo que existe en la idea se transfigura en carne de dominadora realidad. Aladino, frotando la lámpara de su corazón, hará que el genio de lo futuro ponga á sus pies el rubí y el diamante de las evoluciones ennoblecedoras y definitivas. Lo venidero es luz, bondad, pureza, saber, armonía, y es hacia lo venidero que el mundo marcha, como marchan hacia un punto luminoso del espacio infinito, las estrellas que azulan con sus claridades la negrura sin fondo de la noche. ¡La conciencia humana se despertará un día envolviéndose santamente en el velo blanquísimo de Sherazahada, y entonces el mundo comprenderá el encanto inefable que encierran las dos sílabas de la palabra Amor! ¡Aunque mis ojos no te verán, creo ardientemente en tus perfecciones y en tus misericordias, oh Porvenir!

CAPÍTULO VI

La prosa artística

SUMARIO:

I. — Filosofía del lenguaje. — El libro de Dauzat. — El sentido de las voces y la forma de las palabras. — Transmisión verbal del lenguaje. — Todos contribuímos á su evolución. — Doble fenómeno evolutivo. — Relaciones del lenguaje con otras ciencias. — El lenguaje como vehículo del pensamiento. — El lenguaje y la memoria. — El lenguaje y la lógica. — Los signos sonoros. — El por qué de la retórica. — El lenguaje es un hecho social. — El artista debe servirse del idioma de su país y de su tiempo. — Órganos emisores de los sonidos articulados. — La física y los sones laríngeos. — La fonética y la psicología. — De las extrañezas de dicción. — Influjo de la forma sobre el fondo. — Del lenguaje escrito. — El signo y la cosa significada. — La escritura como representación de nuestros estados psíquicos. — El genio y el estudio. — Cada nación tiene su particular sistema de sonidos. — El lenguaje de cada pueblo es la fórmula de su mentalidad colectiva. — Debe pensarse empleando el idioma propio. — Relaciones entre el país y la lengua que habla. — De las vocales. — De las consonantes. — El acento de los vocablos y de las frases. — El ritmo de los sones y de las ideas. — Los estudios fonéticos de Cejador. — Los escritores no son seres de excepción. — El escritor y el trabajo. — La literatura debe aprenderse.

II. — *El lenguaje* por Cejador. — Vínculos entre la filosofía y la fonética del lenguaje. — Sones y ruidos. — En qué consisten. — La intensidad y el tono. — El timbre. — Las vocales son músicos timbres. — El timbre y la prosa. — La nota inconfundible de cada vocal. — Cómo se produce fisiológica-

mente. — El lenguaje y la idea. — El movimiento de las palabras y el de las emociones. — Cada sensación da lugar á una voz. — Las emociones y las vocales. — De la metáfora. — Es el tropo por excelencia. — El lenguaje expresa las sensaciones ya inteligenciadas. — El lenguaje y la idea artística. — Síntesis.

III. — Un libro de Udine. — El arte y el gesto. — La literatura como conjunto de signos representativos. — Deformación y multiplicación de éstos. — La imitación verbal de los signos naturales. — Los ritmos y las pasiones. — El estilo. — Valor de las gramáticas. — El ritmo objetivo y el ritmo estético. — Lo que dice Sergi. — Reglas sintáxicas y prosódicas. — Un tratado sobre el arte de componer. — Excelencia de la prosa. — De la pureza. — De la propiedad. — Leyes y ejemplos. — Una cosa es predicar y otra cosa es hacer.

IV. — De la hipotiposis. — De la etopeya y la prosopografía. — Asuntos y condiciones de la etopeya. — Ejemplos de la segunda. — El *Robespierre* de Lamartine. — Como puede actuar lo etopéyico. — Junción habitual de la etopeya y la prosopografía. — El *príncipe de Benevento* de Chateaubriand. — La *Hipatía* de Emilio Castelar. — El procedimiento de los novelistas. — El naturalismo existía ya en el siglo diez y seis. — Platón y Aristóteles. — Como retrata Insúa. — Modo de etopeyar de Trigo. — De la narración. — *El ensueño de fray Benito*.

V. — La descripción. — Debe ser concentrada é intensa. — De Domingo Arena. — De Francisco Bauzá. — De Santiago Maciel. — El por qué se parecen nuestras descripciones. — La descripción vívida. — El realismo homérico. — Chateaubriand. — De Sarmiento. — De Eduardo Wilde. — De Manuel Bernárdez. — De Daniel Muñoz. — De lo didáctico. — Defensa de mi estilo. — Ojeada general sobre la prosa. — Conclusión.

I

Comencemos, como necesaria introducción á este capítulo por demás somero, dedicando algunas palabras á la filosofía del lenguaje. Extractemos, para ello, algunos párrafos de la importante obra de Al-

berto Dauzat. Apartándome de mi costumbre y de mi deseo, comentaré muy poco, no deteniéndome en lo que traduzca y transcriba sino cuando me lo impongan, con mucho imperio, la claridad ó el fin que persigo. Dice Dauzat: — "El lenguaje tiene dos aspectos distintos: los sones y los sentires. La palabra es un conjunto de signos sonoros, y tiene por norte la expresión ó la transmisión del pensamiento entre los humanos. De estos dos elementos, el segundo es el que domina en el espíritu de aquellos que hablan ó que escuchan: se piensa en el sentido de las voces, sin preocuparse mucho de la forma de las palabras. Y sin embargo, esta forma juega un predominante papel en las evoluciones del lenguaje." — "En tanto que nosotros pensamos tan sólo en las ideas expresadas ó por emitir, los cambios que afectan á la pronunciación y á la fisonomía externa de las voces, casi se nos escapan en su totalidad. Casi todos los lingüistas contemporáneos reconocen la inconsciencia de los fenómenos del lenguaje, ya se trate de las evoluciones seguidas por las vocales y las consonantes, ó ya se trate de las analogías modificadoras de los términos aislados y de los sistemas de flexiones gramaticales." — "En todos los momentos de su historia, el edificio complejo que constituye un idioma dado, se explica y no se explica sino históricamente: la razón de ser de sus caracteres generales, como de las particularidades que los acompañan, no debe ser buscada sino en sus antecedentes, sin demandársela jamás á la lógica, como si se tratase de un sistema racional concebido de avance y realizado según un plan metódico. Los gramáticos antiguos, desconociendo este principio capital, erraron el sendero." — "El lenguaje se transmite verbalmente de una generación á otra. El hecho de mayor transcendencia es el aprendizaje de

los niños en la familia: la escuela, el libro, el diario, la instrucción, el trabajo personal, pueden también contribuir á la formación del lenguaje en el individuo, pero en una medida limitada por lo común. De la madre al hijo, el lenguaje se modifica: errores de transmisión, reproducciones imperfectas, — pero sobre todo transformaciones lentas y progresivas de los hábitos fisiológicos y psicológicos, — articulación de los sonidos y asociaciones de ideas. Cada individuo contribuye por una parte ínfima á la evolución del lenguaje, y esta evolución es insensible entre dos generaciones contiguas: las diferencias muy ligeras, que van acentuándose y distanciándose siempre del punto de partida, bastan sin embargo para efectuar, al cabo de algunos siglos, cambios considerables en el ser del idioma."

Nos encontramos pues, aunque Dauzat lo calle, en presencia de un doble fenómeno evolutivo: por una parte, las modificaciones que sufre el lenguaje vulgar, y por otra parte las modificaciones que el lenguaje literario engendra, desde que el lenguaje literario se preocupa de los sones casi tanto ó más que de los sentires. La primera de estas modificaciones es instintiva, parte del hogar y acaba en el taller, en la plaza pública y en el hogar nuevo. La segunda es mucho más razonada, aunque está sujeta á los influjos de la moda y de la pasión, explicándose que la segunda de estas modificaciones sea más razonada que la primera, porque la segunda no desconoce que la ciencia del lenguaje está muy estrechamente ligada á otras ciencias humanas y de compleja índole. Dauzat las cita. — "Son éstas la acústica, que analiza los sones; la anatomía y la fisiología, que tratan de la estructura y del funcionamiento de los órganos de la palabra; la psicología, á la que competen el juego de las imá-

genes auditivas, el juego de las imágenes motrices y las leyes de la asociación de las ideas; la sociología, á la que incumben los caracteres sociales del lenguaje y las condiciones del desarrollo de esos caracteres; y por último, la geografía y la historia, que señalan y fijan las relaciones de los hechos lingüísticos con la configuración del suelo y con los acontecimientos de lo pasado." — Estos vínculos, que demuestran una vez más la solidaridad existente entre todos los conocimientos humanos; estos vínculos, que no pueden romper ni las modificaciones vulgares ni las modificaciones de índole literaria; estos vínculos, cada vez más fuertes y más perceptibles, nos denuncian que son las mismas leyes las que presiden, siempre y en todas partes, la evolución progresiva del lenguaje humano, como son las mismas leyes, siempre y en todas partes, las que presiden la evolución progresiva de la inteligencia y del cuerpo del hombre.

"El lenguaje presenta cierto número de caracteres generales que piden que los hagamos sobresalir, ya se los considere en sus relaciones con la escritura, ó ya se los considere con un conjunto de sonidos articulados, como un instrumento de la inteligencia y como un hecho social." — Considerado el lenguaje bajo su forma de vehículo del pensamiento, podemos decir, siguiendo á Dauzat, "que el lenguaje, como la mímica, es un sistema de signos, el más elástico y el más complejo y el menos imperfecto de que nos servimos para objetivar los hechos psicológicos." — "La formación y el desenvolvimiento del lenguaje están, entonces, íntimamente asociados á la formación y al desenvolvimiento de nuestro pensar. Las leyes psicológicas de la inteligencia se hallan en relaciones directas con las leyes psico-

lógicas de la palabra, no pudiendo concebirse la elaboración y la conservación del conocimiento si se lo separa de los signos que fijan las ideas." — El objeto más alto del lenguaje es traducir las ideas por medio de palabras, y los juicios ó razonamientos por medio de frases. Donde la idea falta, el lenguaje sobra. El que dice lenguaje dice acción de pensar. La palabra no es la verdadera expresión de la idea. — "La palabra la evoca, imperfectamente. La palabra la evoca, en tesis general, por medio de una imagen." — "El análisis de la formación espontánea y hasta artificial de las palabras demuestra bien, conforme á las teorías de los psicólogos ingleses y contradiciendo á los antiguos lógicos, que le está reservada á la imaginación una parte preponderante en las operaciones de la inteligencia, siendo mínimo el papel jugado por las abstracciones hasta en la primitiva formación de las ideas generales." — La asociación de las ideas reposa especialmente en la metáfora, siendo por el procedimiento metafórico que se han traducido, en sus orígenes, las ideas abstractas. — "El lenguaje está, también, íntimamente relacionado con la memoria, de la que la asociación de las ideas es el principio fundamental. Sea auditora, motriz ó visual, la memoria está facilitada por el lenguaje, desde que la palabra es, bajo cualquier punto de vista que se la considere, un conjunto de sones preferidos ó ya escuchados, que la misma memoria puede traducir en signos visibles. Del mismo modo que es más hacedero evocar imágenes que ideas abstractas, del mismo modo el cerebro puede evocar más fácilmente los signos sonoros ó visuales que las imágenes por ellos representadas. La memoria de las palabras que puede substituirse á la memoria de las ideas, varía en razón de la vivacidad y de la repetición de la frase primera,

no siendo, en resumen, la mnemotenia otra cosa que una aplicación particular de la asociación de las ideas."

El lenguaje, en cambio, no está relacionado con la lógica de un modo tan estrecho. El lenguaje ignora las operaciones de abstraer y de generalizar. — "Como los juicios y los razonamientos se exprimen con la ayuda de las frases, se ha creído durante largo tiempo que la gramática general era la lógica del lenguaje, y que el lenguaje obedecía y debía obedecer á las leyes de la razón. Nada existe de menos exacto. Las formas y la sintaxis se explican históricamente por las evoluciones en las que tan sólo interviene la psicología analizadora, siendo el pensamiento, por el contrario, el que se funde en el molde de la frase y el que se plega al orden de las palabras. Hasta los espíritus más vigorosos, cuando llegan á imprimir á su estilo el sello de su pensamiento, son impotentes para transformar la sintaxis de la lengua que hablan." "El lenguaje se ha convertido en algo casi inseparable del pensamiento. Pensar no es, en general, sino hablarse á sí mismo. El lenguaje es la palabra interior, tan finamente analizada por Víctor Egger. El lenguaje, que tiene por objeto la comunicación del pensamiento, tiende á formarle, fijándole por medio de signos sonoros, precisos y objetivos, que nos permiten no sólo analizarle de un modo más riguroso, sino que también nos permiten simplificarle, substituyendo las imágenes y las ideas con fórmulas habladas. El signo, creado para el servicio del pensamiento, reacciona sobre él, y facilita el trabajo intelectual, pues al permitirle pensar con palabras, más que con ideas, el signo tiende á revestirse de un valor propio." — Ya tenemos, pues, un primer punto de apoyo y de partida. Desde que la imagen es el útil de que la pa-

labra se sirve para la evocación de las ideas; desde que lo traslaticio de la metáfora y la memoria de las sonoridades evocadoras del pensamiento tienen tanto poder y tanta virtud, es lógico y natural que el artista se preocupe de aguzar sus armas, de adiestrarse en el docto manejo de las mismas, y de conocer todos los secretos del decir retórico, puesto que la retórica enseña á servirse de las metáforas y regula el empleo de la memoria de los sonidos.

Sigamos adelante. — "El lenguaje es un hecho social. El lenguaje tiene por objeto el intercambio de las ideas. Bien que el sistema de asociaciones, de movimientos y de sentires, que el lenguaje presume en los individuos, sea propio de cada uno de éstos y no sea jamás rigurosamente idéntico en dos personas, debe ser, sin embargo, y es en el hecho, sensiblemente el mismo en los hombres de un mismo grupo social. La lengua, como dice A. Maillet, siendo inmanente en los individuos, se impone á todos ellos, como todas las demás instituciones sociales." — "Tomado en su conjunto, el lenguaje es, de un modo incontestable, una forma colectiva, con el mismo título que la religión ó las instituciones sociales. Todos colaboran y han colaborado á su constitución, á su evolución, á su renovamiento, bien que la parte de cada uno sea imposible de precisar." — "Bajo un punto de vista más concreto, cada lenguaje, en todo período de su historia, exprime las concepciones espirituales correspondientes á un estado social determinado, y constituye el inventario de los conocimientos, ideas y objetos de los hombres que los utilizaban en el momento aquel. Así el examen de un idioma antiguo permite inferir, para una época dada, el género de vida, las ocupaciones y los pensamientos dominantes de los individuos que lo emplearon. Hasta cuando el

conocimiento de esta lengua es imperfecto, fragmentario, casi conjetural, la presencia ó la ausencia de ciertas palabras, en ciertas condiciones, bastará muchas veces para reconstruir uno de los aspectos de un estado social." — Dedúcese de esto, en primer lugar, que el artista que habla la lengua de su tiempo y de su país, cristaliza y transmite el estado del espíritu de su país y de su tiempo; y dedúcese, en segundo lugar, que siendo el idioma una cristalización de estados de alma, cuanto más limpios y más robustos sean esos estados espirituales, con más fijeza y con más vigor quedarán cristalizados en el molde que transmite al futuro el modo de ser espiritual de un período y de una raza. Ser uno, es mucho; ser su pago y su tiempo es muchísimo más, siendo justo que el artista recuerde que, al vivir la vida de la multitud, llega más fácilmente á la posteridad que cuando vive la vida de su sér aislado, puesto que, al transformar á su lenguaje en un transmisor de sus particulares estados psíquicos, — si éstos están en pugna con el medio, — olvida que el lenguaje de que se sirve es un útil social, destinado á perpetuarse, más que como obra artística, como reflejo histórico y signo de una época. Así el *Ismael* de Acevedo Díaz, la *Beba* de Reyles y los cuentos *Campo* de Viana, — siendo de diverso valer como obra de escuela, de estilo y de personal modo de sentir, — perduran como documento histórico de una vida sociológica que desaparece con los modismos y con los hábitos de un pueblo pastor. ¿Por qué perduran si su belleza, distinta en las tres obras, no es la misma belleza cuyo culto proclaman los novísimos cánones estéticos? Perduran porque el soplo que las anima es superior á todas las leyes que impone la moda y que el gusto variable metamorfosea, desde que este soplo, recogido de los labios de

la realidad, es el soplo que cimbraba los árboles de los viejos bosques y se llevaba el humo de los viejos ranchos de la patria que fué. Perduran, porque, al tomar su fraseología retórica y sus elementos pasionales del medio nativo, han encarnado en sus héroes y en sus descripciones el alma del medio, cuyos átomos fundamentales no cambiarán jamás, porque la familia, la región y la raza mantienen inalterables lo plotomásmico y esencial de su naturaleza. Perduran porque una época resurge en Acevedo, como otra época palpita en Reyles, y como lo caracterizante de la fibra interior de esas dos épocas revive en los coloquios y en los dolores de los campuzos de Javier de Viana. Perduran porque el criollo que va á venir, moldeado por la atmósfera de lo natal, — á pesar de la mixtura de civilizaciones y de linajes que le formarán para lo mañana, — ha de tener, en el fondo del fondo de su persona, mucho de *Ismael,* mucho de *Beba* y mucho de *Campo.* — Y quiero añadir, se me entienda ó no, que generalizan humanizando los que así desentrañan los caracteres particulares de un medio social, pues siempre resultan más universales y más humanos que los tipos cosmopolitas y sin sello de patria, el *Pickwick* de mi Dickens, el *Tartarin* de Alfredo Daudet, la *Sinfora* de nuestro Acevedo y el *Cacio* que marcó con sus puntas de acero agudísimo la pluma de Reyles.

Estudiado el lenguaje como transmisor de nuestras ideas y como hecho social, — y al decir lenguaje, digo literatura, — estudiémosle como conjunto de sones articulados. Para más claridad sigamos extractando, mejor que traduciendo, el libro filosófico de Alberto Dauzat. Éste nos dice: — "El estudio racional de los sones del lenguaje se debe remontar á las fuentes de la palabra: conocer, primero, la estructura de los ór-

ganos llamados á concurrir á la emisión de los sonidos articulados, y, después, el funcionamiento de estos órganos de articulación. El pulmón envía el soplo; las cuerdas vocales de la laringe emiten, al vibrar, un son que después modifican las posiciones diversas de la boca; la separación de los dientes y de los labios, el modo de articular de la lengua, el alzamiento y la depresión del velo del paladar, etc., constituyen el resto de este útil estudio. Á su vez, el son debe ser analizado en sí mismo, aparte de las circunstancias en que se produce. De este modo, los sones de la laringe dependen de la acústica, es decir, de la física. Es esta última ciencia la que nos permite estudiar las vibraciones de los sones y sus múltiples cualidades, — duración, altura, intensidad y timbre. La física nos dirá, por ejemplo, el por qué y el cómo la laringe produce el son fundamental, en tanto que la boca actúa como agente resonador, valorizando según los casos, esta ó aquella armónica." — Algo de ello dijimos en nuestros capítulos anteriores; pero este estudio no tan sólo es útil á la métrica, sino que también es necesario á la prosa, puesto que, como pronto veremos, también la prosa tiene leyes esenciales de ritmo y de armonía. — "La psicología está igualmente relacionada con la fonética. Todo movimiento orgánico depende de la voluntad, como la palabra resulta, si bien se mira, de una impulsión cerebral, del mismo modo que toda sensación se traduce por una impresión psíquica. El estado mental, ordinario ó de accidente, no deja de repercutir en la pronunciación, que varía según las nerviosidades del que escucha ó habla. Lo mismo ocurre con la imperfección de las imágenes auditivas, que ejercen cierta influencia sobre la transmisión de la palabra de una generación á otra y sobre las modificaciones que les

imponemos á los vocablos que recibimos de una lengua extranjera." — El que escribe, habla mentalmente, de modo que todos los fenómenos del lenguaje oral se producen y se suceden en el acto de producir, lo que nos demuestra la necesidad en que el escritor se halla de conocer todo lo que se relaciona con los fenómenos de que trata Dauzat. La imperfección de las imágenes auditivas, porque el que escribe *se oye* al escribir, actúa sobre el estilo, haciéndole imperfecto, como actúan sobre el estilo todas las nerviosidades de la voluntad y todos los extravíos de la red nerviosa. Del mismo modo una impresión psíquica, confusa ó vacilante, influye sobre la sensación que el verbo traduce, que será también confusa y vacilante, haciendo vacilante y confuso al giro metafórico que empleamos. Lo bien sentido y lo claramente experimentado se dicen claro y bien. La impresión limpia y la impresión sincera hacen limpio y sincero á nuestro lenguaje. Así, ciertas extrañezas de dicción, que el vulgo toma por originalidad, no son, científicamente consideradas, sino modos confusos de traducir una confusa impresión psíquica.

"El lenguaje, como conjunto de signos sonoros, depende estrecha y rigurosamente de la forma de nuestros órganos vocales y de las habitudes adquiridas, que la herencia se encarga de fortificar. La pronunciación, que es en los niños un fenómeno adquisitivo y que se elabora lentamente en la primera edad, se vuelve luego maquinal é instintiva, siendo difícil, muy difícil á los adultos modificar el hábito adquirido. Precisamente porque la pronunciación no es el objeto de nuestros pensamientos cuando hablamos — y cuando escribimos, — la forma de las palabras, su fisonomía verbal y auditiva juega un papel de mucha importancia en el mecanismo del

lenguaje nuestro. Muchas veces, al revés de lo que se piensa, la forma influye sobre el fondo y el son sobre el sentido. Por el lenguaje, nuestro pensamiento sufre la tiranía del oído, la laringe y la lengua." — No insistiré, comentando lo que antecede, sobre la necesidad de dominar el útil de que nos servimos en todas las particularidades de su fonética, creyendo que basta con lo manifestado para que la física de los sones y la gramática del idioma propio sean más consideradas de lo que suelen serlo por los que creen que para escribir basta saber enlazar períodos que se entiendan por el que los enlaza y que suenen á novedad.

Hablemos ya del lenguaje escrito. Sigue Dauzat: — "Los signos de la escritura evocan los términos de que se sirve el lenguaje oral, los que á su vez evocan las imágenes y las ideas; pero el intermediario suele desaparecer en las operaciones del espíritu. El signo trata, más de una vez, de substituir á la cosa significada. Por el juego de la asociación, la palabra escrita concluye por evocar directamente la idea, y concluímos por pensar directamente por imágenes visuales, lo mismo que pensamos directamente por imágenes sonoras." — "Representación convencional, como la palabra, de nuestros estados psíquicos, la escritura adquiere á su vez un valor propio á los ojos de los escritores, que se sirven constantemente de este intermediario para traducir su pensamiento personal ó para conocer los ajenos pensares. La costumbre da una forma especial á la forma gráfica de las voces, que por sí misma se convierte en evocatriz. Así créase, á veces, una asociación de ideas muy curiosa, hasta tal punto que se ha llegado á hablar del color de las vocales. Esto explica el por qué los escritores suelen experimentar una verdadera tortura

cuando se quiere modificar la forma visual de las palabras, y protestan instintivamente hasta de las más justificadas reformas de la ortografía." — "Sin embargo, siempre y en todo tiempo, la preeminencia de la lengua hablada sobre la lengua escrita es incontestable, y el escritor no debe nunca perder de vista que la escritura no es nada más que el vestido del lenguaje." — Es decir que la policromía de las voces nace de la asociación de las ideas, y que las únicas reformas que subsisten son aquellas que hace suyas el lenguaje hablado. Resulta, pues, que todo lo que dijimos antes de ahora es hijo de la experimentación, de la filosofía del lenguaje, de la ciencia de las palabras, como todo lo que vamos á decir está basado en las mismas leyes fonéticas ó lógicas en que se funda lo antes expuesto. Resulta, igualmente, que escribir bien no es un acto instintivo, sino una elevada labor cerebral, que requiere doctrina severa y que requiere aprendizaje práctico, sobresaliendo en esta labor del espíritu, como en todas las labores del espíritu, el que mejor conoce y el que mejor emplea los útiles de que el espíritu se sirve en el acto de concebir y en el acto de ejecutar. En esta centuria laboriosa, científica é igualitaria se ha concluído la absurda creencia de que el genio crece como los hongos. El hombre de hoy es hijo de su propio esfuerzo, porque, dado el desarrollo de la inteligencia, y la divulgación de la cultura fundamental, el artificio ya no seduce sino al artificio y el artista que no conoce su arte, es un artista fracasado, un artista á medias, un albañil genial á quien su ignorancia no le permite levantar santuarios á la hermosura que conviene al siglo en que el hombre vuela como las aves y nada como el pez. Este siglo es, en sus pañales, el siglo de Édison. Édison es genio, pero también es

ciencia, como Shakespeare fué genio, pero también fué técnica teatral, y el que lo dude puede leer lo que dijo á los cómicos el príncipe sin ventura de Dinamarca.

Continuemos aún con el examen de la obra de Dauzat. — Éste nos enseña que "sea étnica, social, climatológica ó mixta la causa, lo cierto es que las diferencias de pronunciación son evidentes é irreductibles entre las diversas nacionalidades." — Así, aun en los núcleos más próximos, — franceses y alemanes, ó celtas é ingleses, ó galos y españoles, — se observa que cada núcleo tiene un particular sistema de sonidos, — vocales y consonantes, — distinto completamente del sistema de sonidos de que se sirve la nación vecina, y que este sistema, creado por las disposiciones hereditarias de los órganos, no coincide bajo ningún aspecto con el sistema verbal de la nación próxima. — No porque sean menos aparentes, añade Dauzat, son menos profundas las diferencias en la emisión del pensamiento ó en las relaciones entre las ideas y las palabras, entre los raciocinios y las frases de las diversas lenguas, aun en el mismo período histórico. — "Cada pueblo se constituye, poco á poco, una verdadera mentalidad colectiva. Cada pueblo tiene un conjunto de asociaciones comunes, una visión particular de las cosas y de las costumbres sociales, que se traducen en las formas de su gramática, en su sintaxis, en el valor que da á sus vocablos, en los caracteres de sus metáforas." Y Dauzat nos transcribe, haciéndola suya, esta frase de Julio Cejador: — "Las palabras son la representación subjetiva de los objetos; ellas traducen la idea que de ellos nos formamos y que varía de una nacionalidad á otra; el idioma es el espejo de los pensares de una nación; la mentalidad de cada raza está estereotipada en su

lengua, donde se acuña como sobre una medalla." — "Los matices de los pensamientos expresados por ciertas combinaciones de palabras, concluye Dauzat, son intraducibles en los idiomas que no tienen la misma construcción gramatical." — Es lógico, pues, que para escribir con limpieza y con elegancia en el idioma propio, hay que pensar siempre con los giros del propio idioma, porque, como ya dije, el que escribe, no sólo escribe, sino que habla, dialoga, conversa con su propio espíritu ó con el espíritu de aquellos para los que escribe. El que piense en francés ó en alemán, nunca escribirá de un modo claro y perfecto en castellana lengua, porque los matices de sus pensares requieren combinaciones de palabras que no se amoldan á la construcción del idioma nativo. Es en éste, y no en otro, que hay que acostumbrarse á pensar y á sentir, recordando lo dicho por Julio Cejador y Alberto Dauzat.

Este último insiste, varias veces, en que "son estrechísimas las relaciones entre la lengua y la nacionalidad." — "El idioma, en nuestra época, se ha convertido en el símbolo más tangible de la nación." — "El idioma constituye el más poderoso de los lazos que unen entre sí á los miembros de una comunidad social." — "El idioma es el producto de una sociedad, y el signo de una civilización." — "En las naciones centralizadas de la Europa occidental, Francia, Inglaterra, España, la lengua común se ha desenvuelto en torno de la capital, París, Londres, Toledo y después Madrid. El italiano, por el contrario, fué lengua literaria antes de ser idioma nacional, debiéndose al alto valor de la literatura toscana el dominio que el dialecto de Florencia ejerció lentamente sobre el resto de Italia." — Entre nosotros, nación centralizada y sin dialectos perturbadores, el

idioma se desenvuelve en torno de Montevideo. La capital acepta los modismos camperos, cuando son gráficos ó signos de cosas que el pago engendró, pero calcándolos sobre el molde en que se ha construído la lengua de España. Y Dauzat nos repite esta frase de Bruntschli: — "El idioma es el más esencial de los bienes del pueblo, la más viva de las manifestaciones de su carácter, y el más enérgico de los vínculos de la cultura colectiva." — ¡Cuidad, pues, el idioma en que habéis ensayado vuestros primeros arrullos de amor! ¡Preferid á todas las lenguas del mundo, la lengua en que vuestra madre os enseñó á entonar el himno del país! ¡Esa lengua es el más fuerte de todos los lazos que os unen á la patria en que estuvo el hogar donde nacisteis al sol charrúa y donde los huesos de vuestros cariños duermen calentados por ese ardiente sol! ¡La lengua es una de las condiciones esenciales de la unidad psíquica de la patria, el sonador cristal en que se miran su gloria y su cultura, el ritmo á que obedecen el libre crujir de sus estandartes y el dulce florecer de sus aspiraciones! ¡La lengua es el pago, la ciudadanía, la casa, el gozo que cayó sobre vuestra cuna y el llanto que caerá sobre vuestro sepulcro!

En castellano, como en todos los idiomas fonéticos, el estudio de las vocales tiene un alto interés, no sólo para la poesía, sino también para la prosa literaria, porque la prosa literaria es una cadencia. El pensamiento es ritmo, y la prosa, que lo traduce, debe reproducir su marcha ritmial. Dauzat nos dice: "La vocal es el son por excelencia, la emisión vocal en toda su plenitud. Ella posee las cuatro cualidades de los sonidos músicos: la altura, el timbre, la intensidad y la duración." — "Las consonantes, por el contrario, no son sino ruidos, sones incompletos. Si su

timbre y su intensidad nos parecen tan características como las de las vocales, en revancha su duración es más difícilmente apreciable y muchas de ellas escapan á toda medida de altura." — "Una vocal varía según la posición que ocupa en el vocablo, siendo unas veces tónica y otras veces átona." — "El valor respectivo de las palabras por lo más ó menos intenso de sus sones, fué poco conocido por las lenguas de la antigüedad clásica. En cambio ese valor adquiere mucha importancia en las lenguas vivas, que no pueden prescindir de los acentos de intensidad, ó sea, del acento tónico y los secundarios." — "El valor del acento tónico cambia notablemente según las lenguas: adquiere el máximo de su valer en los idiomas que, como el español y como el italiano, admiten muchas sílabas después de la tónica, y es mínimo en su valimiento en las lenguas que, como el francés y el inglés, se acentúan por lo común en su sílaba final." — "El acento de la frase no tiene menos importancia que el acento de los vocablos; sobre todo, para las lenguas modernas que se sirven, en lo sinfónico de sus compuestos, de diferentes distribuciones de intensidad." — "Es capital el estudio de los sones según sea la posición que ocupan en la frase ó en el vocablo." — ¿Recordáis lo que aprendimos en Roque Barcia? Es lo mismo, absolutamente lo mismo que nos dice Dauzat. No faltará quien crea que todo esto no tiene importancia alguna. No le hagáis caso. La ignorancia es, á veces, muy atrevida. Todos los que hablan ó escriben para el público, con algún acierto, saben que hay períodos cuyo vigor aumenta ó decrece según el lugar en que colocamos las palabras agudas. Todos los que hablan ó escriben para el público, con algún acierto, saben por experiencia que,

según sea la colocación de los vocablos de que nos servimos, será más ó menos acalorada la frase pasional ó emotiva. Hay cosas que sólo se pueden decir del modo que nos impone el movimiento rítmico de la idea ó del afecto que traducimos ó manifestamos. El que no sepa esto, el que de esto se burle, el que esto considere cosa trivial, jamás será orador como Ramírez, como Ciganda, como Bauzá, y no será nunca un estilista como Rodó, como Reyles, ó como Eduardo Acevedo Díaz.

Oid á Dauzat: "Interesa la consideración del lugar que corresponde al acento tónico. Es el acento lo que da á las palabras la unidad que requieren. Así, por el acento, la unidad de la frase se conserva al través de las evoluciones sucesivas de los vocablos, debiendo advertirse que esta unidad depende también de la intensidad, la duración y la altura de los sonidos." — "Los cambios de timbre tienen por base el lugar que ocupan los sones y las posiciones respectivas de éstos. Las vocales tónicas evolucionan de diverso modo que las vocales átonas. Las primeras tienden á diptongarse y las segundas á contraerse, fenómeno que se observa en todas y cada una de las lenguas indo-europeas á medida que los idiomas se van desenvolviendo en concordancia con el acento de intensidad." — ¿Os reís de estas minuciosidades? Está bien; pero experimentad antes de reir. Tomad una frase corta, de esas que penetran en el sensorio como una clarinada. Tomad una frase de esas que relumbran y aturden como un relámpago. Cambiad el lugar de sus términos, modificando su son fundamental, su unidad fonética. ¿La frase es la misma? Sí. ¿Su efecto es el mismo? No. ¿Por qué? Porque el ritmo de la frase no responde al rápido movimiento de la idea

al nacer, y al destruir la armonía de ese movimiento, habéis arrebatado á la frase su altitud máxima de fuerza, concisión y hermosura.

La filosofía del lenguaje de Dauzat tiene no pocos puntos de contacto con los estudios de fonética de Cejador. Es indudable que ni aquélla ni éstos tienen prácticamente una gran importancia; pero es indudable que, siendo el lenguaje el útil de que se sirven el tribuno y el prosador, — lo mismo que el poeta, — el prosador y el tribuno deben conocer de un modo substancial el útil de que se sirven para emocionar y para persuadir. Los escritores se quejan de que su arte no sea todavía una profesión tan bien reputada como otras profesiones menos difíciles y mucho menos civilizadoras. Es que el público cree que la prosa y el verso se tejen por instinto, sin necesidad de mayores afanes ni de previos estudios. Es que el público cree que la prosa y el verso son afeminadas labores de ociosos, labores que se ejecutan por divino mandato de la naturaleza, labores que no tienen necesidad de aulas y de libros y de aprendizajes. Es que los mismos artífices de la palabra, los bohemios de todas las escuelas, quieren que el público los clasifique como si formaran una humanidad de excepción, á modo de poseídos y de embrujados por los demonios de que nos habla la estética platónica. Ese orgullo ridículo, merecedor de azotes, los desprestigia y desprestigia á las bellas letras, cuyo buen cultivo requirió siempre vigilias laboriosas y aprendizajes largos. ¡Qué el diablo se lleve á las cigarras de Lafontaine! ¡El que quiera saber lo que cuesta ser genio, que vea lo que de tecnicismos y de lecturas y de estudios de almas representan la obra gigante de Shakespeare ó la oratoria tormentosísima de Mirabeau!

Deshacer lo hecho por la estúpida vanidad de los

que blasonan de predestinados, — convirtiendo á la literatura en un arte de hechicería, de adivinación y de morbosa nerviosidad, — es lo que me propongo en estos mal hilvanados períodos. Es honroso para los que escriben, sacrificando su juventud al culto de lo bello, que el público sepa que el verdadero artista, que el artista digno de que así le llamen, no nace genio ni cosa que lo valga, ni aprende en el café las cosas de su oficio, ni encuentra en el desorden la inspiración que hará perdurable su obra, ni se diferencia de los otros profesionales en cosas de práctica ni en cosas de libros. Como el médico, como el abogado, como el ingeniero, como el agricultor, como el comerciante, como el albañil, como todos los que tienen un regular y honorífico modo de vida, el literato es un hombre que estudia, que trabaja, que sufre en el desempeño de su tarea, que está tan sujeto como el que más á cánones de oficio y de honradez, que vale por la cantidad de esfuerzo y de bravura y de sabiduría que su obra representa. ¡Son los simuladores, los cómicos, los hijos malos de la gran familia del arte para el bien y para la hermosura, los que le han dado al público la injusta idea que el público tuvo siempre del escribir en verso y en prosa, á pesar de lo que arguyen en contra de esa creencia la laboriosísima solicitud de Voltaire, de Hugo, de Zola y de nuestro Alejandro Magariños Cervantes!

Probar que la literatura debe aprenderse, que no se nace literato por decreto providencial, que el arte de escribir no es arte de magia, es lo que me propongo. El escritor se sirve del lenguaje. Necesita, entonces, conocer la ciencia del lenguaje. Esta ciencia es difícil y de largo estudio. ¿Para qué quieren esa ciencia los que la utilizan? Para esparcir ideas y sembrar emociones. El escritor, entonces, necesita conocer el me-

canismo de las ideas y el de la emoción. El cerebro humano y el alma humana son los dominios que el escritor cultiva. No le basta, entonces, con ser gramático y con ser retórico. La gramática y la retórica no son los solos útiles que requiere su profesión. La psicología, la lógica, la ética, el hombre como ser social y ser fisiológico, son estudios que ni el poeta ni el prosista pueden desconocer. ¿Les basta con esto? No, no les basta. El artista persigue, como ciudadano, un fin civilizador; pero persigue, como artista que es, un fin de belleza. Entonces la estética, ó si se quiere, la filosofía de la hermosura, es también uno de los conocimientos sustancialísimos del escritor. Éste no es un vago, éste no es un desecho social, éste no es un niño que nació llevando un lucero en la frente. ¿Qué mérito tendría si fuera así? Es un hombre que educa y vigoriza sus aptitudes en el trabajo, en el estudio, en la soledad, en la virtud, en el desinterés, en el culto de la gloria y el amor de la patria. Y lo que digo del poeta y del novelador, digo del crítico y del preceptista. Éstos también son unos trabajadores y unos estudiosos, como Sainte-Beuve, como Brunetière, como Hipólito Taine, como Leopoldo Alas.

II

La filosofía del lenguaje no es comprensible cuando se desconoce la fonética del lenguaje. Procuremos armonizarlas, apoyándolas la una en la otra. En el lenguaje hay ruidos y sones. Julio Cejador, en el tomo segundo de su importante obra, nos dice que "los sonidos consonantes son ruidos siempre, ya sean puros ó ya se hallen mezclados con el sonido mu-

sical laríngeo." Las vocales, en cambio, son sonidos musicales en todos los casos y circunstancias dentro de nuestro idioma, donde las vocales jamás son mudas. — "El sonido musical es aquel cuyos sobretonos forman un acorde con el fundamental, siendo ruido el sonido cuyos sobretonos forman con el fundamental una disonancia." — "Esta discordancia puede ser mayor ó menor, y hasta puede ser insensible al oído, como acontece con ciertas consonantes semisonoras." — "Estas consonantes semisonoras contienen un elemento musical, el laríngeo; pero no por eso dejan de ser ruidos, es decir, vibraciones isócronas, no regulares, porque contienen otro elemento discordante, que es el oral." — ¿Qué resultará, entonces, con las consonantes insonoras? Que serán meros ruidos, nada más que ruidos, porque estas consonantes difieren entre sí sólo en el tono y la intensidad, pero no en el timbre. La intensidad y el tono sólo sirven en el habla para la euritmia y para expresar las emociones espirituales, pero no las ideas, que sólo pueden manifestarse en virtud del timbre, de la variedad de las voces, de lo que es la esencia específica del sonido. Sólo los sonidos que tienen distinto timbre, como las vocales, pueden expresar ideas distintas. Las consonantes pueden ser explosivas y fuertes, explosivas y suaves, silbantes ó gangosas, golpeadas contra el paladar y entre los labios. En el primer caso se encuentra la *t*, la *d* en el segundo, la *s* en el tercero, en el cuarto la *m*, la *k* en el quinto y la *b* en el sexto. Las consonantes lo pueden ser todo, menos timbradas. Este es un atributo de las vocales, cuyo timbre varía en agudez y altura, repartiéndose en escala ascendente desde la *u* á la *i*. Digamos aún, siguiendo á Cejador, que los sonidos pueden ser compuestos y complejos. Complejos son todos los armónicos de

un solo fundamental. Los compuestos están formados por varios fundamentales cada cual con sus armónicos. — Cuando todos los componentes son sonidos musicales y se armonizan entre sí, "el sonido componente resultante es musical"; pero si alguno de los componentes es ruido ó si los componentes no se armonizan, "el sonido componente resultante será ruido en sí y físicamente." — El ruido es un sonido cuyo tono ó altura no se puede determinar, porque no existe un sonido fundamental del cual los demás sean sonidos armónicos. Los sonidos musicales, "combinados con arreglo á las leyes de la armonía", no forman un ruido, porque tienen una nota que les da el tono. — "La intensidad y el tono son cualidades del sonido." — "El timbre es, en cambio, la misma esencia del son." — "En el lenguaje humano, cada sonido, con su timbre propio, expresa una idea." — Resulta, pues, que la armonía fonética del decir depende del modo cómo las vocales están combinadas, porque ellas son los únicos sonidos musicales con que cuenta el idioma, y resulta también que los únicos sonidos en que se encarnan nuestras ideas son las vocales, por la virtud esencial y especificadora del timbre. Así, al menos, parece deducirse de las sabias lecciones de Cejador.

Cejador añade: — "Las vocales son *timbres musicales*, ó sea regulares, de un común sonido regular laríngeo, que se modifica en la cavidad oral, como en una caja de resonancia, por el variado refuerzo de sus armónicos ó sobretonos." — "Las consonantes convienen todas en ser sonidos compuestos, pero irregular é inarmónicamente, de multitud de sonidos y armónicos parciales." — Cejador agrega que el lenguaje emplea lo esencial de los sonidos, que es su propia naturaleza, el *timbre*, para expresar las ideas,

y los demás elementos secundarios, el tono, la intensidad y el tiempo, para la euritmia y para traducir los estados emocionales. Esto, como después veremos, tiene una singular importancia, porque en el lenguaje el timbre es el elemento psicológico, siendo los otros únicamente elementos estéticos. — "Las letras, como tales, lo que indican son los diversos *timbres*, que constituyen casi por sí solos todo el material del lenguaje." — "El alma del lenguaje, considerado en su elemento material, las voces, es el timbre, que refleja, él solo, el pensamiento, rodeándolo de la expresión emocional y halagando al oído con sus elementos musicales." — Tendremos entonces que, según Barcia, la intensidad de las voces es el elemento fundamental de la poesía, como el timbre, según Cejador, es el elemento principalísimo de la prosa. En el orquestado poético la armonía nace de las combinaciones de intensidad, como la armonía de la prosa depende del modo con que se enlazan y asocian los timbres. Y esto es lo lógico si se tiene en cuenta que los timbres son la malla psicológica del lenguaje, porque el fin de la prosa son las ideas, y que la intensidad es uno de los elementos estéticos del idioma, que por la intensidad traduce las emociones, que son el fin de la poesía más alta y más pura. Véase, pues, como acertábamos al decir que era muy importante la distinción fonética establecida por Cejador.

Las vocales son sonidos musicales: las consonantes no. Las vocales vibran á modo de sones; las consonantes no son sino ruidos. Las primeras cantan; las segundas aturden sin deleitar. — "En la articulación oral de las vocales el aire vibra libremente en la cavidad de la boca." — "En las consonantes el aire *choca* con alguno de sus órganos, resultando, por lo mismo, en el primer caso un *sonido musical* y en el segundo

un *ruido.*" — "La naturaleza de las vocales está en ser *timbres* diversos de un común sonido laríngeo."— En efecto, cada posición de la cavidad oral, en las vocales, refuerza tanto uno de los armónicos que éste sobrepuja al tono fundamental y á los demás armónicos, dando *tonalidad* al instrumento de la dicción, que es muy parecido al oboe. La boca, cuando se dispone para emitir una vocal, toma una nota propia, que resuena más fuertemente y que es fija, no confundible, siempre semejante para cada vocal, sea como sea la nota fundamental de lo que decimos. La *u,* que es la más baja, tiene tan sólo 450 vibraciones. En cambio la *O,* con 900, equivale a si_3 bemol; la *A,* con 1800, á si_4; la *E* con 3600, á si_5; y la *I,* con 7200, á re_6 bemol. — Agreguemos que los cinco sonidos de las vocales son los cinco sonidos primitivos del lenguaje humano. Ellos se encuentran en todos los idiomas. Todos los pueblos han escogido ciertos tonos, que son los mismos en todas partes y que en todas partes constituyen la escala natural del decir. Podrá haber otros; pero los cinco, que hemos señalado, existen siempre y en todas las latitudes. Del mismo modo, en todas las zonas y en todas las lenguas, existen cinco vocales comunes, ó sea cinco timbres de sonido musical laríngeo y análogo. ¿Cómo dudar, entonces, de la importancia de las vocales? Ellas son el cerebro y el alma del idioma, porque el idioma se sirve de ellas, de sus cinco timbres é intensidades, para pensar y para sentir. ¿Es inútil, esta enseñanza, para el crítico y para el artista? Yo creo que no, porque el que conozca lo que decimos, instintivamente buscará en las vocales el último secreto de la armonía pensante ó enternecedora. Bueno es saber que si no estorba lo que dicen Quintiliano y Camus, tampoco estorba hojear á Barcia y á Cejador.

Continuemos, entonces. Cuanto más disminuye la cavidad bucal, — de la *U* á la *I*, — mayor es el número de vibraciones y más alto el tono. Cuando el *tono* se aguza, se aguza el *timbre*, porque "el timbre no es sino el tono resultante de la suma algebraica de los tonos de los sonidos simples componentes." Á más vibraciones, en el mismo tiempo, más agudez y más tonalidad. La entonación, en prosa, obedece al timbre, así como, en verso, las entonaciones se agrupan en torno de la intensidad máxima. Al pronunciar sucesivamente *U, O, A, E, I*, la lengua se va alzando cada vez más hacia el velo del paladar, de manera que la caja de resonancia se hace cada vez más vibrátil y estrecha. Así la *U*, con mayor caja de resonancia, es baja en el tono y baja en el timbre. La *I*, con menor caja de resonancia, tiene muy agudos el timbre y el tono. Y Cejador se apoya, para decirlo, en los experimentos de Helmholtz, Heyse, Donders, Tyndall, Auerbach y Koenig.

Todos sabemos que los elementos constitutivos del lenguaje son el sonido y la idea. La ideología se ocupa de las voces y de sus formas, ó del valor y del significado de los signos de que se vale el que habla ó escribe. — "En la formación fisiológica de la palabra se pueden distinguir dos elementos principales: producción de una columna de aire, y modificación de la misma por medio de obstáculos que se le oponen." — La producción de la columna aérea depende de los órganos respiratorios, del pulmón y de los músculos torácicos, así como también de los músculos del abdomen y del diafragma, que ensanchan y comprimen la caja del pecho. — La modificación se opera en la laringe oponiendo la glotis al aire aspirado, y se opera en la boca oponiendo las glotis parciales al aire en movimiento. Actúan también, en el fenómeno mo-

dificador, la laringe y la cavidad bucal. — "Todos estos órganos se modifican notablemente en toda acción producida por una emoción cualquiera; el pecho, la laringe y la boca se resienten desde que el organismo entra en conmoción." — La disposición de estos órganos cambia según sean las emociones, que influyen así muy poderosamente en la producción de la palabra. Esta, se hable ó se escriba, sigue el movimiento de la emoción que nos turba el espíritu, no siendo el sonido traductor de lo emocional sino un efecto fisiológico de la disposición de los naturales órganos del decir. Por eso, en la poesía espontánea y en la prosa sentida, las acciones motrices externas, que acompañan á las emociones agradables, son contrarias á las acciones motrices externas que acompañan á las emociones de desagrado. La fonética del escribir está, pues, vinculada estrechísimamente con la fisiología de la emoción, desde que el lenguaje no es otra cosa que una de las acciones motrices externas que acompañan á las emociones y que mejor traducen nuestros estados emocionales. Leed, respecto á las emociones, lo que nos dicen Bourdon y Wundt.

— "Cada sensación produce una voz, como cada voz produce una sensación." — Las emociones amplias responden á la disposición extendida de los órganos en la letra *A;* las sutiles y penetrantes á la letra *I;* las confusas y tristes á la letra *U;* el asombro y la admiración á la disposición hueca y cóncava de los órganos en la letra *O;* las emociones indeterminadas é indiferentes á la letra *E*. Ved lo que ocurre en las interjecciones y ved lo que sucede con la armonía imitativa de todos los idiomas. Es claro que cuanto más la dicción se aleja del lenguaje natural, más imperceptible resulta el fenómeno; pero es claro, también,

que cuanto más primaria sea la emoción, más cerca nos hallaremos del lenguaje natural. ¿Cómo se expresan la cólera suprema y el supremo terror? Por medio de gritos. Profundicemos más, cavemos más hondo. Recordemos que en el lenguaje existen el sonido y la idea. Siendo esto así, "el lenguaje humano tiene que ser un signo del pensamiento." — El que quiere analizar el lenguaje tiene, entonces, que analizar el pensamiento, porque uno mismo es, en el fondo, el proceso y la marcha de entrambos. De hecho podemos decir que, así como siempre que pensamos le pedimos ayuda á la imaginación, "que da color y cuerpo al producto inmaterial de la mente", así nos ayudamos siempre del lenguaje al pensar, por lo menos del lenguaje anímico ó interior. *De ahí que nos sea tan difícil hablar en una lengua, cuando pensamos en otro idioma.*

"El pensamiento es el habla del alma á sí misma, y el habla es el pensamiento que pasa de una inteligencia á otra." — "El pensamiento y el lenguaje se reducen, por lo común, á la relación de dos términos, para conocer, apreciar ó medir uno desconocido por medio de otro que se conoce." — "Tal es la esencia del signo, la relación del signo con el significado." — De esto nace el poder de la metáfora. Este es enorme é irresistible. — "En las manos de la potencia psíquica, la metáfora es la máquina más poderosa que se puede concebir. Ella es la que generaliza é individualiza las palabras y los conceptos, y sin ella el lenguaje no habría podido dar un paso." — "La metáfora es el puente por donde pasan las percepciones sensibles del mundo físico á la región de las ideas puras." — Y este modo de opinar de Cejador es también el modo de opinar de Sánchez y Casado. Sánchez nos dice que la metáfora es el tropo por exce-

lencia. Por la metáfora se traslada la significación propia de una palabra, atribuyéndole un sentido que no le corresponde ni le conviene sino en virtud de una comparación tácita ó mental. — "El lenguaje más sencillo abunda en metáforas de buena ley, pues suelen usarse metáforicamente, además de los nombres y los adjetivos, los verbos y los adverbios." — La metáfora es la figura más á propósito, según Sánchez, para adornar el lenguaje y para embellecer el estilo, convirtiendo en imágenes á las ideas y dando animada variedad á los pensamientos. La metáfora, para Camus, es el tropo que convierte al lenguaje en pincel. Ella da luz y contorno á las descripciones, prestando color y cuerpo y cualidades sensibles á las ideas intelectuales. Según Coll y Vehí, la metáfora encierra siempre una comparación tácita, desde que la metáfora expresa una idea con el significado de otra con la que tiene semejanza ó analogía, "y como todos los seres de la naturaleza pueden compararse con otros, todos indistintamente pueden ser objetos de la metáfora." — Coll y Vehí agrega que "también pueden ser tomadas metáforicamente, sino á título de figura, á título de catacresis, todas las partes de la oración." — El poder de la metáfora es, por lo tanto, un poder enorme, como su acabado conocimiento es de importancia suma. Ella nos permite establecer términos de comparación entre lo animado y lo inanimado, entre lo que no siente y lo movido por sentimientos, entre el mundo de la idea y el de la forma, entre el universo de nuestras almas y el universo que nos circunda. Es claro que las metáforas deben acomodarse al asunto de la dicción, como es claro que nunca debemos basarlas en analogías remotas ó violentas. Es claro que los objetos poco semejantes, ó las ideas sin relación posible, sólo darán

lugar á metáforas incoherentes y de mal gusto. No hay sonrisas de color de topacio ni de color de alga. Es claro, en fin, que su amontonamiento nos confunde más de lo que nos deleita, como es claro que la semejanza, que es el fundamento del decir metafórico, debe distinguirse por su claridad y no por su artificio. Todo esto es indudable, como es indudable, dada la cantidad de metáforas que se observan en el lenguaje más vulgar y sencillo, que el lenguaje no es sino un compuesto de signos que traducen emociones ó ideas.

El lenguaje es simbólico en su esencialidad; pero no vaya á creerse que el lenguaje expresa las sensaciones tomadas en sí, ni vaya á creerse que las traduce por el grito natural de la sensación. No es eso lo que se deduce de la ciencia filológica de Cejador ó de los enseñares retóricos de Blair. El lenguaje expresa las sensaciones; pero las expresa como convertidas en conceptos por la mente y las traduce con el signo que la mente halló para su concepto. El lenguaje expresa y traduce sólo las sensaciones ya inteligenciadas. Hasta como intérprete de lo primitivo, nuestro lenguaje no es el lenguaje de la gruta y del monte, sino el lenguaje de la naturaleza especificado y convertido en concepto. La *sensación - idea*, no la *sensación* pura, es el fin del lenguaje. La palabra podría definirse como la imagen intelectual del pensamiento. Cejador nos lo dice y nos lo dice bien. — "La lengua toma los sonidos, no como meros fenómenos fisiológicos ó sensitivos, sino como signos de las ideas, y sin otro objeto que transmitir ideas." — Con *sensaciones puras*, es decir, *sin ideas ó sin sensaciones ya inteligenciadas*, no nos es dado hablar ni escribir. Cuando estas ideas, y no *las sensaciones* puras de estas ideas, revisten un carácter estético, el lenguaje se convierte en artístico, en cuyo caso tiene que aplicar sus signos ó for-

mas al fin que persigue. Como la idea, entonces, trata de seducir ó emocionar con la forma y la concreción plástica de lo bello, la idea artística tiene que conocer mejor que las otras ideas los elementos intelectivos y músicos del lenguaje, porque en esos elementos ha de hallar los signos que traducen la hermosura y engendran la emoción. Á cada paso tropezaréis con estas necesidades de idea y de estudio. Por no haberlas ignorado ni desconocido, valen lo que valen Reyles y Rodó. Por no haberlas ignorado ni desconocido, perduran aún la elocuencia de Ramírez y la de Bauzá.

III

Completemos todavía lo que antecede con el estudio de una obra de Juan de Udine. Busquemos lo que hay de aplicable á nuestras teorías en las sabrosas páginas de *L'art et le geste*. Udine nos enseña que "la literatura en sí no es un arte de imitación." — "La literatura representa por medio de signos, perfectamente claros, los objetos que trata de definir, pero sin imitar ni la forma ni el destino de esos objetos." — "El lenguaje articulado procede, no obstante, de un esfuerzo de imitación directa de los objetos por la voz humana." — "Estas imitaciones vocales se hallan en la cuna de todas las lenguas, y corresponden á la edad grafítica de los pueblos salvajes." — "El hombre de las cavernas, al volver de la caza, debió contar los incidentes de ésta á su familia, sirviéndose de ruidos articulados, sintéticos y expresivos." — Siempre, en el punto de partida de la genealogía de cada palabra, el filólogo tropezará con una onomatopeya especial. — "Á medida que el vocabulario de un pueblo se enriquece y completa, se va alejando

de la imitación pura." — "La dificultad de encontrar inflexiones suficientemente características para la imitación vocal de todos los actos y de todas las pasiones, impulsa al hombre para establecer, más ó menos inconscientemente, leyes arbitrarias, cuyo conocimiento le permite expresar con facilidad las relaciones más complicadas del vivir colectivo." — "Al propio tiempo que las palabras ó signos sonoros de los objetos se deforman y multiplican, cada una de estas palabras se especializa como verbo, como substantivo ó como vocablo determinador, y cuando la lengua se ha perfeccionado lo suficiente para permitir el cambio de los propósitos necesarios á la vida de relación entre los habitantes de una misma comarca, el idioma ó lenguaje deja de imitar los fenómenos que ya puede definir y exponer de un modo preciso." — Es fácil, pues, darse cuenta acabada de la evolución. Primero el grito que imita las voces de la lluvia, del río, del trueno, del aire en la arboleda, del pájaro en la zarza, del tigre en el juncal, de la sierpe que huye, del jabalí que choca con el hombre desnudo. Después la choza con el fuego que alegra, la pluma que engalana, el cuero sin curtir que abriga el torso hercúleo, la carne que se cuece con lentitud, el mastín que vigila con noble afán, las reses que se agrupan en el aprisco, el niño que sonríe con gentileza, la mujer que va hilando palabras de amor, las guerras del orgullo y de la propiedad. Y así, siempre subiendo desde lo más rudo hasta lo más social, desde la vida á solas hasta la vida civilizada, desde el bosque al villorrio, desde la tribu indómita hasta la patria con espíritu depurado, se forma el lenguaje, que se distancia de la imitación global á medida que el hombre se distancia de la naturaleza virgen, misteriosa, oprimente y amedrentante.

"En sus orígenes, si creemos á Udine, el lenguaje articulado quiere hacernos comprender, sirviéndose del oído, todos los fenómenos de carácter sensorial y todas las emociones determinadas por la percepción." — El mundo produce, la oreja recoge y la laringe imita. El órgano trabaja, funciona y se desenvuelve. Después se analiza, la estrictez de la imitación no basta, y la amplitud de la idea da libertad creadora al sonido. — "Sin embargo, entre los que hablan ó escriben perfectamente un idioma, hay algunos que, dotados de una gran sensibilidad para los ritmos de la vida, sienten un imperioso deseo de dotar á sus frases, no solamente de un sentido concreto y claro, sino de ese carácter de imitación sin el cual las obras artísticas no pueden subsistir." — De aqui nacen la armonía y el ritmo en verso y en prosa. — Eso es lo que se alcanza con las combinaciones de armonía á que da lugar el sabio manejo de las vocales y de los diptongos. — Y de esto se deduce, como enseña Udine, que "si los ritmos de los poetas y de los prosistas pueden imitar el movimiento exterior de las cosas, su ruido material, es indudable que esos ritmos pueden imitar también hasta los matices más delicados de nuestras pasiones." — Es claro que, como ya sostuve, todos los ritmos deben ser ritmos intelectualizados ó ritmos de concepto. — Escuchad á Udine: — "Mallarmé, llevando el sistema á sus límites extremos, olvidó que la literatura, antes de ser un arte, es un modo preciso de expresión, cuyos signos tienen un valor necesario, aunque ese valor sea convencional." — "Mallarmé realizó, sirviéndose de frases desarticuladas, una música que no era lo suficientemente musical para bastarse á sí misma, y de un carácter de imitación en demasía incierto para substituirse de un modo útil al sentido preciso de las palabras, cuyas

relaciones falseaba de un modo arbitrario." — Entre los prosistas que mejor traducen por lo común el ritmo emotivo de que voy tratando, sin violar lo que tiene de orgánica é intelectual la lengua, pueden citarse no sólo á Carlos Dickens, sino también á Pedro Loti y en muchas ocasiones, cuando no dogmatiza, á Pío Baroja.

¿Cuál debe ser, entonces, el trabajo fundamental del artista de la palabra? Escoger los signos que han de permitirle fijar el recuerdo de una emoción, para inmortalizarla por medio de la pluma ó la lira. — ¿Dónde hallará esos signos inmortalizadores? — En el lenguaje. — Si esto es así, el artista debe conocer su idioma de un modo profundo, práctica y científicamente, porque cuanto más conozca el idioma que emplea, mayor será el número de combinaciones de que pueda echar mano para reproducir los fenómenos del mundo de su espíritu. Sea cual sea el camino que elija nuestra soberbia, la misma conclusión categórica nos cerrará el paso: la necesidad del estudio y del aprendizaje se nos impondrá siempre con terrible imperio. Es claro que no son los ritmos en sí los que nos interesan. Es claro que lo que nos interesa es la emoción engendrada por esos ritmos. Es claro, en fin, que lo que principalmente nos interesa es la síntesis de los fenómenos emotivos que nos perturban y que originan la producción genial. ¿Y qué? ¿Podemos, sin los signos que nos da el lenguaje, generalizar la síntesis inmortalizadora? Jamás. En ningún caso. De ninguna manera. Luego es imperioso, de toda verdad, conocer los signos reveladores y la mejor manera de manejarlos. Ved lo que Flaubert, sirviéndose de los ritmos del vocabulario, hizo en *Salambó*. Ved como Trigo traduce una sutil, artificiosa y no siempre sana nerviosidad, en los mejores párrafos de *La Altísima*.

Como Udine sostiene, si la ciencia gusta de la verdad impersonal, el arte gusta de los estilos individuales. — "El estilo es el sello propio y característico que inevitablemente ponen los artistas en su imitación de la naturaleza." — "El arte no tiene por objeto la reproducción directa de los ritmos naturales." — "El arte trata, como fin primordial, de fijar los ritmos individuales que provoca la resonancia de los ritmos de la naturaleza." — "El estilo es la expresión individual de un fenómeno sintético percibido por el artista." — Esa expresión será más inteligible cuanto más generales sean las sensaciones que la determinan, como crecerá en viveza y en interés cuanto menos vulgares y más nuestros sean los signos empleados para transmitir la expresión divulgadora. Recapacitemos. Los signos ¿qué son? Palabras que se juntan para manifestar ideas y emociones. El oficio sintáxico consiste, entonces, en el modo de unir los términos y las frases. El oficio estilístico consiste, á su vez, en el modo personal de fijar los ritmos que provoca en nosotros la música de la naturaleza. Cuanto más conozcamos la índole y el papel de los signos, cuanto mayor sea nuestra habilidad para distribuirlos con acierto en la dicción hablada ó escrita, cuanto mayor sea nuestro dominio del lenguaje propio y más fácilmente podamos mover los resortes del propio hablar, con más gusto y mayor sentimiento nos será dado reproducir los elementos característicos y substanciales de lo imitado. Á mayor ciencia de los signos y de los compuestos de que son capaces, á mayor ciencia de los vocablos y de las oraciones y de las cláusulas, más probabilidades de que acertemos con la expresión generalizadora de que vamos en busca y más probabilidades de que esa expresión sea de una sorprendente originalidad.

Udine, que piensa como nosotros, piensa que el estudio de la sintaxis es tan necesario á los prosadores como el estudio de la prosodia lo es ó los poetas, siempre que el estudio de la prosodia y de la sintaxis no concluyan en despótico dogmatismo. Es claro que las académicas prescripciones no son inmutables; pero es claro, también, "que las gramáticas son la expresión de un consentimiento universal, porque los gramáticos no se ocupan de la parte estética ó estilística del lenguaje, sino de su parte orgánica y rigurosa." — La literatura es, además de un arte, un modo preciso de expresión de ideas, sin el cual nos sería imposible el intercambio de los propósitos que nos son precisos para entendernos en la vida social. El mecanismo del lenguaje no debe ni puede ser un misterio para el prosador. La claridad depende del buen conocimiento de los principios sintáxicos del idioma en que hablamos ó en que escribimos. Udine se engaña, ciertamente, cuando nos dice que bastan la lectura y el ejercicio para adquirir la precisión, el orden, la claridad, la fluidez, la lógica, el esplendor, todas y cada una de las condiciones esenciales y definitivas del arte de escribir. ¿Y si no acierto en el análisis de mis lecturas? ¿Y si confundo lo hinchado con lo majestuoso? ¿Y si un galicismo me seduce por su novedad? ¿Y si lo seco me sabe á sobrio? ¿Y si doy en creer que lo gongorino es prueba de elegancia? ¿Y si gozo en lo arcaico? ¿Y si aprecio las voces y las frases, no por su limpieza y por su armonía, sino por lo que tienen de poco común y de mal tejido? Para analizar, para que haya cordura en mis paralelos y en mis aficiones, necesito una base, un punto de apoyo, algo en que mi gusto no prime y mande como el viento en la ola, siendo la gramática y la retórica, con sus leyes y sus

ejemplos, la que me educarán en las artes difíciles del leer y del escribir. Cuando las sepa, cuando pueda apreciarlas en lo que valen, cuando las utilice en las horas ardientes de la creación, me sentiré más libre y más autorizado para desecharlas en lo que sus cánones tengan de superfluo, porque estaré firmemente seguro de que no las violo en lo que preconizan para realce de la hermosura y en beneficio de la claridad. Udine y yo reconocemos que la sintaxis y la prosodia son indispensables para el buen escribir. ¿En qué consiste, entonces, la divergencia? En que Udine quiere que cada uno las estudie á su modo, en tanto que yo quiero que se aprendan científica y metódicamente, porque, mientras el mundo sea y el sol alumbre, el navegante tendrá precisión de brújula como el ciego tendrá precisión de báculo.

¿Debe deducirse, de lo que afirmamos que la pureza, la claridad, la elegancia y el brío, son suficientes para que nuestra prosa sobresalga y perdure? De ningún modo. Puntales del edificio que levantamos á la hermosura, no son ellos los que la crean y la harán vivir la vida envidiable de la inmortalidad. La prosa, en sí, puede llegar á la perfección mecánica, sin que por eso llegue á la perfección artística ó estética. — Para que la prosa sea luz de hermosura, para que su prestigio jamás acabe, para que llegue soberana á lo porvenir, es necesario "no sólo que transcriba clara y lógicamente los ritmos naturales, sino también que en ningún caso transcriba un ritmo objetivo sin hacerlo pasar por los crisoles del ritmo propio, sintético y generalizador del artista." — "Una emoción sentimental ó intelectiva determina en nosotros lo que los antiguos llamaban un movimiento anímico, es decir, un estado particular del sistema nervioso que apresura ó detiene las palpitaciones del corazón." — "Si

el hombre, teatro de esa emoción, es un hombre de genio, aplicará la fuerza emotiva de que tratamos para realizar una obra de arte, traduciendo la emoción inspiradora y fuerte en signos sonoros. Estos signos pueden despertar en nosotros una emoción análoga á la emoción que los ha engendrado, transformándose, á su vez, los signos sonoros en intelectivos ó emocionales." — Este fenómeno se parece al fenómeno de la fuerza transportada por la electricidad. — "Así una máquina dínamo - eléctrica, puesta en movimiento, produce una corriente, y así también esa misma máquina, bajo el influjo de una corriente, funciona con educada docilidad." — Los signos sonoros, los ritmos traductores de los ritmos naturales, son las sílabas y los vocablos, las frases y las cláusulas de que se sirven el poeta y el prosador. Cuanto más se conozcan la naturaleza de esos elementos y las combinaciones de que son susceptibles, más fácil nos será reproducir el ritmo de la emoción experimentada y más fácil nos será despertar en los otros la emoción que tratamos de traducir.

"El arte es la manifestación plástica de un ritmo fisiológico particular." — "Las palabras son las mejores etiquetas de que disponemos para la clasificación de nuestras sensaciones." — "Como á cada sentimiento corresponde una sola actitud, á cada sentimiento corresponde una forma exclusiva." — Los gestos anímicos y los sones verbales están íntimamente asociados. Una vez sepamos clasificar las palabras, según sus continuas graduaciones y sus infinitos matices, sabremos traducir todos los matices posibles y todas las posibles graduaciones de nuestros gestos intelectivos y emocionantes. Si el arte es la expresión de las emociones por medio de un ritmo natural inteligenciado, tratemos de conocer el valor

que tienen cada nota aislada y cada combinación de notas en el teclado del órgano admirable de que nos servimos. El pulmón, la laringe, la boca responden al ritmo del espíritu emocionado. Todos se perturban al perturbarse el alma. Todos la siguen en su movimiento. Escuchad lo que dice Sergi en uno de los capítulos de *Las emociones*. — "Los sentimientos estéticos son producidos por las mismas vías y los mismos órganos que los otros sentimientos útiles á la vida; es el mismo centro común de las emociones, centro de los dolores y de los placeres, centro vital en el bulbo, de donde parten las excitaciones que se extienden por los órganos de la vida de nutrición; son las alteraciones de las funciones de estos órganos, hechas conscientes por medio del cerebro superior, las que causan las emociones, es decir, que son las formas físicas de estas alteraciones transformadas en formas psíquicas; son las excitaciones periféricas centrales las que impresionan al centro emotivo según su cantidad y su calidad, y, fisiológicamente, no hay ninguna diferencia entre estos sentimientos estéticos y los otros de carácter bien definido de protección." — Y Sergi añade en la misma página 340 del mismo libro: — "Los sentimientos estéticos son pues, también, de exaltación ó depresivos, es decir, que como todas las emociones que hemos experimentado se dividen en dos grandes clases, y, por consiguiente en cada una de estas dos clases, según la intensidad de las emociones, se producen los mismos fenómenos fundamentales; son alteraciones en las funciones cardíacas y respiratorias, en las vasomotoras y las secreciones, especialmente las lacrimales; son también sollozos y obstáculos para la respiración causados por los fenómenos faríngeos, y como fenómeno superficial, cutáneo, estremecimientos, palidez ó rubor, su-

dor, una forma especial cataléptica, ó, por el contrario, una forma especial de furor con todas las apariencias que la caracterizan, ó aun movimientos musculares más ó menos extensos, visibles en la risa y en otras visibles actitudes." — Y Sergi concluye en el mismo capítulo de su obra: — "Pero todo sentimiento estético no es siempre tan intenso que pueda ser observado objetivamente en las expresiones del rostro y en los gestos mismos; las graduaciones son infinitas, las variaciones muy numerosas, y es preciso aún añadir el hábito ó la insensibilidad relativa de cada individuo, y por consiguiente, la disminución de los fenómenos de la intensidad emocional. Pero cualquiera que sea la intensidad de la excitación, si se produce una emoción, si se evoca un sentimiento que tenga por causa un objeto de carácter estético, *será siempre bajo la forma psicológica de una alteración, por pequeña que sea, de los órganos de la circulación y de la respiración.*"

Los signos del lenguaje reproducen la marcha ritmial de las emociones. ¿Cómo? Provocando, primero en el artista y después en el público, los mismos fenómenos de que el autor citado nos habla. Conocer el mecanismo fonético y espiritual de las voces, del influjo de éstas sobre la ideología y la música del idioma, ¿no puede servirnos como pauta y mentor, no en el acto mismo, sino antes ó después del acto de escribir, en las horas de aprendizaje y en las horas de lima? ¿Cómo dudarlo si es verdad que, como nos dice Sergi, los sonidos, las visiones, las formas con diversas gradaciones de luz, las expresiones vocales, se convierten para nosotros en causas agradables é indefinidas que no podemos enlazar á formas, á ideas, á sentimientos determinados? Esta indeterminación, más propia de la poesía

que de la prosa, en la prosa, que también es un ritmo inteligenciado, existe y se impone, como podéis experimentarlo leyendo algunas de las sugestivas páginas de *Sur l'eau* de Guy de Maupassant, ó algunas de las páginas eglógicas y espiritualizadas del *Jean d'Agrève* de Melchor de la Vogüe.

Esto es lo que nos dicen la filosofía y la acústica del lenguaje. Esto nos prueba la necesidad de conocer la naturaleza y el mecanismo del idioma nuestro, pues si hay mucho de teórico en lo que antecede, también hay no poco de práctico en lo que expusimos con angustiada precipitación. Hay reglas sintáxicas y prosódicas que se fundan en irrefutables leyes científicas, leyes que el artista debe conocer y que el crítico no puede ignorar. Aun cuando sólo sirvieran para impedir que el escritor se asemeje á un obrero manual y el crítico á un ocioso que juzga porque sí, la filosofía y la fonética del lenguaje son merecedoras de estudio y de aprecio, desde que nos explican la razón de ser de ciertos fenómenos colectivos y el origen de ciertas reglas universales. Y pasemos ahora, puesto que ya estamos en condiciones de poder hacerlo, á desentrañar cánones de más inmediata y útil aplicación, hablando un poco de retórica y de gramática, aunque de pedante me califiquen los que se burlan de Bello, de Camus, de Valera y del sapientísimo Milá y Fontanals.

Si mucho de útil hallo en la *Poética* de Cortejón, mucho más útil me parece su libro *Arte de componer en lengua castellana*. Tengo para mí que es injusto el desdén con que los tratadistas hablan de la prosa, cuyo mecanismo es mucho más difícil que el mecanismo del hablar poético. No es superior la lengua rimada á la lengua sin rima, cuyos primores merecen cultivo ardoroso y admiración profunda. La prosa

puede, lo mismo que el verso de más sonoridades, traducir todos los acordes del órgano de la naturaleza, desde el saludo con que los nidos reciben á los rayos del amanecer hasta el rezo que le canta á la luna el chingolo que habita en el lánguido sauce. La prosa puede, lo mismo que el verso más emocionado, traducir todos los acordes de la lira del alma, desde la copla con que las madres mecen la quietud de las cunas hasta el ósculo que se rompe, como un cáliz de flor, en lo alto de la escala pendiente de los muros de un jardín veronés. Clemente Cortejón no se engaña, entonces, cuando nos dice: — "Siempre fué la poesía la forma en que el arte de bien decir comenzó á alcanzar su perfección y hermosura; pero no se puede negar que el campo donde logró mayor realce y grandeza, y donde venció mayores dificultades é hizo alarde de más preciadas riquezas, está en la prosa." — "Ocultas en la armonía resonante del verso, pasan faltas de lenguaje y de estilo que no pueden menos de descubrirse en la desnudez del hablar sencillo y desatado." — "En la prosa campea el ingenio con más desembarazo y gallardía, y suelto de las trabas ó violencias que imponen la estructura del verso y la consonancia de la rima, puede dar á sus conceptos una forma más apropiada y hermosa, y á su razonamiento toda la libertad que pide la naturaleza de las cosas para ser realzadas cual conviene." — "Así, versos bellos, elegantes y armoniosos los han hecho millares; pero lo que han escaseado siempre han sido buenos prosadores, dotados de estilo propio, correcto y bien formado, y que hayan puesto en su lenguaje aquel artificio que es prenda de inmortalidad gloriosa."

Quise transcribir los párrafos que anteceden para que se viera que la misma libertad de que el prosador

goza, libertad que le permite traspasar fácilmente la reglas del buen gusto y del razonamiento lógico, le exige cuidados especiales que le es lícito al verso desestimar, amurallándose tras la pompa magnificente y la música columpiante del escribir rimado. Y quise transcribirlos para dejar constancia de que también la prosa tiene su artificio glorioso, sus leyes técnicas y profesionales, de lo que se deduce que no sobresaldrán jamás en su cultivo los que desdeñen los estatutos de la gramática y la retórica. La lengua que hablamos, entre los atributos que la hermosean y la ennoblecen, tiene la claridad, la fluidez, la elegancia, el donaire, el brío y el decoro, todas las condiciones que podéis admirar en el sabio decir de don Juan Valera. Para apoderarse de esos atributos del idioma nuestro, no bastan, no, el hallazgo inconsciente y el instinto feliz, porque el uso del idioma nativo está tan lleno de escabrosidades en sus primores, que sin el lazarillo de sus pragmáticas no hay quien cruce la fronda donde gorjean los pájaros canoros de su maravillosa y alta sinfonía. Por eso paréceme que no están de sobra libros como los libros de Barcia y Cortejón.

El cultivo de la forma ayuda al triunfo de la labor científica, realzando la verdad con el adorno de la belleza, como realzan á las imágenes, en los templos, el humo de la mirra que las perfuma y el mármol del altar que las sostiene. Si la sinceridad es la más alta de las virtudes del escritor, esta virtud paréceme que no se amengua cuando va bien vestida, así como la virtud impecable de una noble dama no desmerece porque esa dama sea pulcra en sus atavíos y cortés en su trato. El prosador no se perjudica, sino que más bien gana, cuando "se vale de la propiedad para abrir, como con llave de oro, todos los secretos del

corazón". El prosador no se perjudica, sino que más bien gana, cuando se goza "en regalarse con la armonía, engendradora de singular deleite". El prosador no se perjudica, sino que más bien gana, cuando se place "en limar un trabajo para limpiarlo de enfadosas repeticiones é inútiles redundancias". El arte de la prosa, si el estudio lo alumbra, pronto se convierte en un arte práctico, que sabe descender hasta las entrañas de la dicción, para bañar con reflejos de hermosura y bondad á nuestros pensares. Como Cortejón dice, *lo que ante todo importa es saber escribir*, "sin que valga la disculpa de que nos solicitan estudios más graves, de que sobran las reglas para sentir lo que hay de más vibrante en el alma humana, y de que siendo nuestra la lengua española podemos hacer con ella lo que más nos viniere en voluntad."

Y que ciertas cosas no pueden aprenderse sin estudiarlas, dícelo la frecuencia con que vemos suprimida la *a* delante del acusativo de persona, como dícelo también la frecuencia con que delante del acusativo de cosa la vemos usada. ¿Cuántos son los que saben que es regla general, ó casi general, que la *a* precede á los nombres de cosas cuando esos nombres están personificados? Claro está que esas minucias gramaticales se avienen poco con la índole de este estudio, como se avienen poco con la índole de este estudio todas las minucias relacionadas con el uso del *lo*, del *que*, del *cuyo*, del *quien*, y del *cual*, de todas las partículas y pronombres y adjetivos de que habla Cortejón. No es, pues, mi objeto señalar reglas, sino advertir que las reglas existen y que el lenguaje del que las aplica gana en galanura, sin perder ni un adarme de su eficacia. Mi objeto se dirige á cosas mayores, lo que no me veda señalar de paso que es conveniente saberlo todo, — y no *saber todo*, — en co-

sas de dicción. Hay que huir principalmente de los galicismos, en que los más caemos por abundancia de lecturas francesas, considerando los galicismos como contrabandos que el idioma rechaza con acritud. Yo comparo al escritor, si desconoce el léxico y odia la gramática, con los que andan á tientas, en medio de la noche, por una casa grande, sin luces y en la que nunca entraron, procurando encontrar monedas y joyas bien guarecidas en diferentes arcas y escondrijos. Y antójaseme que escribirán siempre de un modo mediocre, por mucho que se obstinen, los que no sepan cuáles son las palabras que pueden prescindir elegantemente del concurso del artículo que las determina, y los que no sepan que es muy donosa la elipsis de las voces á que el artículo determinante está vinculado. Antójaseme, por la misma causa, que siempre escribirán de un modo mediocre cuantos no sepan que el uso excesivo de las partículas hace que el discurso se embarace y tropiece, como si el verbo caminara entre guijos y abrojos, como antójaseme que siempre escribirán de un modo mediocre, por mucho que se obstinen, cuantos por miedo á lo poco armonioso del relativo *que,* no sepan emplearlo con retórico afeite para dar ligereza y soltura á sus dichos, cual solían hacerlo los dramaturgos del siglo de oro y algunos prosadores de la centuria décimaoctava. Antójaseme, por la misma causa, que siempre escribirán de un modo mediocre, cuantos ignoran que sólo deben emplearse los adjetivos cuando designan algún atributo de trascendencia y nunca los hueros de toda realidad substancial, los que se distinguen por la pobreza idealógica de su contenido, como antójaseme que siempre escribirán de un modo mediocre, por mucho que se obstinen, cuantos no sepan que nuestro gerundio, distinto del francés, puede usarse con

gozo cuando expresa una circunstancia accesoria, cuando no modifica ni determina al sujeto de la dicción. Y ¿qué decir de las concordancias? ¿Cuántos son los que saben que si el sujeto abarca una idea única, aun cuando esté formado por tres distintas voces sinónimas, el verbo debe ponerse en singular y sólo en singular? ¿Cuántos son, en fin, los que aprendieron y no olvidaron que los infinitivos, si se substantivizan y se convierten en nombres verbales, aumentan la beldad y la gallardía del idioma español? Todo el que anhele que su estilo sea cristal en que se miren y se retraten las perfecciones de su cerebro y de su corazón, hará bien si cuida con solicitud de estas pequeñeces, porque el espejo debe ser limpio, si se desea que la imagen resulte clara. El idioma no se aprende de carretilla. La práctica, sin reglas, muda los errores en hábito y hace que el vicio se convierta en costumbre. Los libros franceses no enseñan á tejer la parla nativa, cuyos arroyos de leche y miel calientan sus dulzuras en los haces purpúreos de la ibérica luz. Las galas preciadísimas de nuestra lengua sólo se adquieren en el comercio de su gramática y de sus clásicos, que son los que le dieron cánones y primores. Acaso el que leyere mucho á Rabelais, pensará mejor que el que leyere mucho á Cervantes; pero no es dudoso que el que leyere mucho á Cervantes, sabrá más del idioma que el que leyere mucho á Rabelais.

El estudio de la gramática y de los clásicos hará que nuestros dichos sean *puros* y *propios*. La pureza consiste, principalmente, en el giro castizo que adquieren las cláusulas del discurso cuando se respeta la índole peculiar del idioma en el combinar y en el construir de los vocablos y de las frases. Claro está que el empeño por la pureza de la dicción, si se exagerara, nos conduciría á rechazar las voces que el pro-

greso científico de nuestra edad emplea, como claro es también que, por abuso de limaduras, suele el estilo dar en incoloro y desanimado. Esto quiere decir que no han de rechazarse las voces útiles, los signos nuevos que expresen y difundan nuevas ideas, siempre que las voces de que estoy hablando respondan al carácter distintivo del idioma español. Esto quiere decir, del mismo modo, que si la sintaxis merece respeto sumo y especial cuidado, — porque sus faltas son pregones de impericia y fuentes abundosas de obscuridad, — no por eso la pureza rechaza los giros musicales que la construcción figurada zurce, cuando esos giros, sin salir de los límites del idioma propio, dan gracia, brillantez, novedad, ardimiento ó grandeza al estilo. Marcos Sastre, que también escribió un tratado gramatical, distínguese, muchas veces, por la pureza de su dicción. No faltan, sin duda, en sus descripciones isleñas y en virtud del asunto, neológicos doctrinales y lícitos que son hermosos, porque son comprensibles y porque ensanchan la heredad del idioma, como no faltan, en aquellas saborosas páginas, algunos términos de anticuado sabor, que aun nos placen, por dulces y significativos, en su giro armonioso. Fuera de esto, aquel libro, tan impregnado de perfumes vírgenes, respeta la índole peculiar del idioma en la construcción y en el lenguaje de las cláusulas donde juegan los amarillos rayos del sol que enflorece los troncos y refulge en el limpio cristal de las aguas.

"Sencilla es mi canoa como mis afectos, humilde como mi espíritu." — "Los globosos panales de camuatí y la lechiguana, cual desmesurados frutos, cuelgan aquí y allí, doblegando los arbustos con el peso de la miel más pura y delicada." — "Aun los leños privados de su savia se ven hermosamente tachonados

de líquenes, y festonados de bonitas enredaderas, y embalsamados por la flor del aire, planta inmortal que vive de las auras." — "Si en la edad dorada los troncos y las peñas destilaban los tesoros de la abeja, escondidos en sus huecos, aquí se brindan al deseo en colmenas de admirable construcción, pendientes de las ramas de un arbusto. Y no es la tosca bellota, ni las bayas desapacibles el regalo que ofrecen estos bosques, sino la más gustosas y variadas frutas." — "¡Libertad anhelada! ¡dulce reposo! ¡deliciosa correspondencia de las almas ingenuas! ¡placeres puros! ¡bálsamo del corazón! ¡al fin os he encontrado! Fluctúo sin resolverme entre tanto sitio encantador, como el picaflor que gira sin decidirse á elegir el ramito delicado de donde colgar su pequeño nido."

También en Carlos María Ramírez resalta, muchas veces, la virtud inapreciable de la pureza. Vedle utilizar las interrogaciones de un modo ciceroniano, y vedle convertir la antipática partícula *que* en adorno valiosísimo de la dicción. Ser puro no significa ser mísero en galas y en ardimiento.

"¡Oh! ¡qué pobre vanagloria debe parecernos el esfuerzo de la palabra trabajada para celebrar las glorias ajenas cuando estudiamos de cerca á estos hombres extraordinarios de idea y de acción, fuerza y encanto, omnipotencia y arte; que reunen al terrible prestigio de la acción política y militar, el prestigio seductor de la creación literaria; que hacen la historia con sus grandes actos y la escriben con caracteres de oro; que ganan heroicamente las batallas y las pintan en lienzos imperecederos; que son la más bella figura de su época y los más perfectos escultores de su propia estatua!" — "Mas ¿quién eres tú, adolescente audaz, criollo obscuro de la América, para soñar, perdido en los cortejos de Napoleón I, con los más in-

marcesibles lauros de la gloria? ¿Quién eres tú para jurar, en la cumbre del Aventino, la libertad de un mundo? ¿Sientes en tus venas el fuego del tribuno que electriza el corazón de los pueblos? ¿Sientes en tu brazo la fibra del héroe que acaudilla los ejércitos y los conduce al campo de la victoria? ¿Sientes en tu cabeza el genio político y guerrero que sabe destruir y levantar imperios en el mundo? Asimismo, ¿qué pueblos son los que te aguardan? ¡Pobres colonias divididas entre sí; sumergidas en la ignorancia y en el fanatismo; uncidas al dogma de la obediencia ciega! ¿Cómo formarás ejércitos de insurrectos para librar batalla á los valientes y aguerridos ejércitos castellanos? Nuevo Prometeo, ¿qué nueva humanidad pretendes amasar y animar á tu antojo en las cimas inaccesibles de los Andes?"

Si es importante la virtud de la *pureza,* no es menos importante la virtud de la *propiedad.* La propiedad de las voces es la pureza del pensamiento, como la pureza de los vocablos es la propiedad de la dicción. Esas dos virtudes habitan, afablemente, en el mismo templo, y tienen, en cada misa, los mismos adoradores. Las voces son signos de cosas intelectualizadas. Es propia la voz cuando significa, sin confusión posible, la idea que traduce, porque cuando la expresa de incompleto modo, la voz no es *propia,* sino que es *inexacta* y también *imprecisa.* La propiedad es el más alto de los distintivos del perfecto escribir. Fúndase, casi siempre, en la etimología de las palabras, lo que testimonia que el griego y el latín convienen al que vive la vida de las letras. Fúndase igualmente en el buen conocer del valor usual de las voces de nuestro lenguaje, que es abundoso y rico en términos que expresan la misma substancia. Cortejón acierta cuando nos dice que hay dos propiedades: la del idioma y

la del estilo. — "Cífrase la primera en el acierto de escoger entre dos ó más vocablos que parece significan lo mismo, el que mejor cuadre al movimiento general de lo que nos proponemos decir." — "La segunda consiste en el uso de las expresiones más naturales é inmediatamente representativas de los objetos y de las ideas." — Si la virtud de la propiedad es, muchas veces, caso de inspiración y numen, nos conducen á ella y nos fortifican en su ejercicio, — "la observación acompañada del estudio serio y profundo de las obras de nuestros clásicos; la etimología ó genuina significación de los vocablos; y la historia de los cambios ó mudanzas que han sufrido las ideas." — Si, como Milá y Fontanals nos dice, "el lenguaje, en su estado actual, es principalmente significativo", claro está que, cuanto más propias y sugerentes sean nuestras palabras, más será su poder para reflejar, á modo de espejo, nuestras ideas y nuestras emociones. Milá sostiene que "por su carácter aéreo, sutil y en apariencia inmaterial, por su natural enlace con las impresiones del alma, por la rapidez con que se forma y con que desaparece, por las delicadas modificaciones de que es susceptible, el lenguaje es el medio más adecuado para manifestar todos los hechos de nuestra vida interior." — Agrega Milá: "Ateniéndonos al hombre completo, tal como es dado conocerlo, hallamos íntimamente unidos el pensamiento y la palabra. El pensamiento es para nosotros una palabra interior, así como la palabra es la manifestación exterior del pensamiento. Sin ella nuestras ideas, en especial las que se refieren á objetos sensibles, serían indeterminadas y poco productivas: la palabra equivale á una idea adquirida y fijada que sirve de apoyo para proceder á nuevas ideas. Así es que los mismos filósofos que menos valor dan á este instrumento de nuestra

inteligencia, convienen en que su utilidad es suma, en especial para las operaciones más complicadas del pensamiento." — "Tan íntimo es el enlace, que *la eficacia de la palabra se traslada al pensamiento,* y que el descuido en la expresión ha de parar en inexactitud en las ideas; mientras, por otra parte, *la eficacia del pensamiento se retrata en la expresión,* y muchas cualidades del estilo, que se consideran como puramente externas, dependen de la lucidez y del orden en los conceptos." — Y Milá concluye: "Aun atendiendo al lenguaje en general vemos que *sus defectos se comunican al pensamiento.* Así una lengua ó una ciencia que se valen de una misma dicción para indicar objetos ó ideas análogas, pero distintas, pueden ocasionar falsas apreciaciones." Es necesario, pues, "no dar á las palabras un valor convencional y vago, formando por medio de ellas, combinaciones arbitrarias, es decir, ideas también, pero ideas no acomodadas á la realidad de las cosas."

Esto es evidente, de toda evidencia. En el lenguaje literario ó trópico, fundado en semejanzas reales, los errores son muy frecuentes y muy comunes los extravíos, por extender más de lo que se debiera la analogía. ¿Cómo dudar, entonces, de que la propiedad es una excelsa virtud? Las palabras, como signos de ideas, deben ser intérpretes leales y servidoras fieles de nuestro pensamiento. La claridad es el mayor hechizo de la dicción, su joya más preciada, su regio adorno, y la claridad nace de la exacta armonía, de la absoluta correspondencia entre los signos y el pensamiento que los signos traducen. Las voces que describen deben ser pictóricas, como las voces emocionadas deben sugerirnos una emoción análoga á la emoción que las vivifica, siendo necesario que todos los estilos tengan aquella asom-

brosa facilidad que, para convertirse en pincel y en reflector, tuvo, según don Nicolás de Avellaneda, el estilo cerebral de Sarmiento.

Es preferible, en lengua literaria, la propiedad del estilo á la propiedad de las voces, aunque, por lo común, la primera sea inseparable de la segunda. Cuando todas las palabras se agrupan en torno de la idea fundamental, contribuyendo á esclarecerla y á dignificarla con su música y con su sentido, el estilo es propio, porque el estilo responde á la idea como la mano sana á la voluntad fuerte. — Dice Angel Floro Costa: — "¡La lucha por la vida! Todo cuanto se agita y se mueve en este orbe sublunar obedece, con más ó menos precisión, ya por la curva, ya por la espiral, ya por la recta, á esta fórmula sintética de la actividad humana. Salarios, rentas, sueldos, pensiones, empresas, artes, industrias, ciencias, honores: todo está englobado en esta fórmula cosmogónica del mundo económico." — Dice Acevedo Díaz: — "Así surgió en la soledad el caudillo, como el rey que en la leyenda latina amamantó una loba: sin títulos formales, pero con resabios hereditarios. Puma valeroso, bien armado para la lucha, fué el engendro natural de los amores del león ibérico en el desierto que él mismo se hizo alrededor de su guarida, para campear solitario, nostálgico y rugiente. El clima, el sentimiento del poder propio, la guerra enconada, completaron la variedad. El engendro creció en la misma sombra en que había nacido, desenvolviendo de un modo prodigioso lo único que sus fieros genitores le habían dado con su sangre: la bravura y la audacia."

Sánchez afirma, y afirma bien, que la *propiedad* supone el conocimiento profundo del idioma que se maneja, y la clara percepción de las ideas que se quieren expresar. La propiedad no es lo mismo que la

pureza. Mariana, que es uno de los escritores castellanos que más descuellan por lo propio de su dicción, era aficionadísimo al uso de arcaísmos ó voces anticuadas. Dos prescripciones antójaseme que bastan para guiarnos por el camino de la propiedad. Entiendo que esta depende en gran parte de la elección de los adjetivos, que no deben ser nunca insustanciales ó vacíos de ideas, como entiendo que, fundándose la propiedad del estilo en el buen acuerdo de las palabras con las ideas, debe procurarse, cuando se pinta, que el lenguaje matice con sones intensos, calificando policromamente, del mismo modo que debe procurarse, cuando la finalidad de que vamos en busca es el convencimiento, que el lenguaje actúe prefiriendo las palabras de índole intelectiva á las palabras de índole pictórica.

De Sigüenza:

"Decía el siervo de Dios, que nuestros cuerpos son como los caballos, que si los regalamos en demasía, sirven de poco; y si los ejercitamos en el trabajo, valen para mucho. Con el vicio y regalo se ensoberbecen y tiran coces contra la razón, rompen las riendas, y al fin se mancan de ociosos: si les quitan del cebo, se hacen más domésticos, tratables y sujetos."

De Luis de Granada:

"¿Qué ejemplo más claro para ver lo que es la gloria del mundo, y en lo que se deben estimar los testimonios y juicios de los hombres? ¿Qué cosa más liviana, más antojadiza, más ciega, más desleal, y más inconstante en sus pareceres que el juicio de este mundo?.... ¡Oh mundo perverso, prometedor falso, engañador cierto, amigo fingido, enemigo verdadero, lisonjeador público, traidor secreto; en los principios dulce, en los dejos amargo; en la cara blando, en las manos cruel; en las dádivas escaso, en los dolores

pródigo; al parecer algo, dentro vacío; por de fuera florido, y por debajo de la flor espinoso!"

De Mayans y Siscar:

"La que dió maestros á Roma, cuando fué más sabia y elocuente, los pudiera hoy dar á todo el orbe, si sus ingenios se instruyesen y cultivasen debidamente. Con razón me duelo de que en el arte de decir no procuremos, no sólo igualar, sino también exceder á las demás naciones; y más, siendo tan notoria la ventaja que nuestro lenguaje hace á los extraños. Tenemos una lengua expresiva, en extremo grave, majestuosa, suavísima y sumamente copiosa. — Siendo, pues, ciertísimo que la fuente del escribir es el saber, para escribir ¿qué tiempo hay más á propósito que éste, en que mejor se puede saber? ¿Pues qué embarazo hay que nos impida adelantar el paso hacia la verdadera elocuencia? Ea, procuremos lograrla, así por la propia estimación, como por no pasar por la ignominia de ser inferiores en tan excelente calidad á las extrañas. — Así, pues, el que desee formar una perfectísima idea de la verdadera elocuencia, con juicio atienda á la invención de Gracian, agudeza de Vieira, erudición de Vanegas, juicio de Saavedra, discreción de Solís, decoro de Cervantes, pureza de Quevedo, facilidad de Granada, número de Hortensio, hermosura de Manero; y así en otros muchos, considere bien las perfecciones que en sus obras brillan más, y tenga bien entendido que la composición simétrica de todas ellas es la idea única de la verdadera elocuencia."

Si la imagen, el relieve, la naturalidad y la corrección, son condiciones indispensables para la hermosura de nuestra prosa, tan necesaria como esas condiciones es la virtud subyugadora de la armonía. La armonía del estilo es el lógico resultado de la acer-

tada combinación de las palabras, de los acentos, de las cesuras y de las frases. Debe haber orden y proporción no sólo entre la longitud de las oraciones y de las cláusulas, sino entre los tonos oracionales y el tono general del escrito ó discurso. Esta última armonía, que es la más difícil, es también la más apreciable y la que hará más duraderas á nuestras obras. Según sean el asunto y la emoción, deben ser el número y la periodicidad de los trozos gramaticales que el ingenio elabore, porque la tristeza desmayada y la pasión ardiente tienen dos distintos y naturales modos de decir. La agudez de la idea tiende á lo rápido y lo conciso, del mismo modo que el timbre se aguza á medida que la lengua asciende hacia el velo del paladar. Lo pomposo y magnificente de la idea, en cambio, gustan del número abundante y la amplitud periódica, porque siendo condiciones esencialmente estéticas, la intensidad y el tono son los elementos esenciales de que se sirve. Recordad lo que el estudio de lo fonético nos enseñó. Recordad lo que aprendimos leyendo á Dauzat, á Cejador y á Barcia. El cuidado de la armonía es de tanto interés que, según Albalat, esa virtud ha sido la preocupación constante de Bossuet, como se deben á esa virtud la mayor parte de las correcciones que se observan en los manuscritos de Chateaubriand. Antonio Albalat dedica á esa condición, sobresaliente y encantadora, dos de sus veinte lecciones de *L'art d'Écrire*, deteniéndose en el análisis de los procedimientos que, para ser armónicos, utilizaron Flaubert y D'Arlincourt.

Cortejón nos dice que la armonía es "el arte supremo de combinar las palabras y frases de tal suerte que por su ritmo, número y cadencia produzcan una impresión grata en el oído." — "En la desnudez de la prosa escóndese una armonía tan dulce y regalada

como en la del resonante verso; pero de mayores y muy grandes dificultades, por lo mismo que oculta celosamente su artificio, sin duda para no trocar en defecto lo que en poesía tiénese por una perfección." — "La armonía, como elemento artístico y cuando no cede en menoscabo de más altas prendas, infunde en la obra un como soplo de simpatía, engendrador de singular deleite." — Tres son las reglas que se relacionan con la armonía. Cortejón las expone en la siguiente forma:

1.º — Es casi absoluta la regla de que el efecto musical de la cláusula vaya creciendo, y que los miembros de la misma terminen con las palabras más sonoras.

2.º — La discreción, alma de las composiciones literarias, exige que las oraciones accesorias, siempre fieles á la lógica, y la principal, tengan respectivamente medida proporcionada, á fin de que el período, del que forman parte, termine de un modo rotundo.

3.º — Los paréntesis, desviaciones de la idea principal, engendran confusión cuando se pasa de un objeto á otro.

Cortejón nos ofrece dos reglas finales, de muy poco interés, porque una de ellas está comprendida en las anteriores y la otra se refiere al concepto más que al estilo. Yo agregaría, por experiencia propia, estos artículos disciplinarios:

4.º — Los paréntesis, no siendo necesidad suprema ó retórica gala, deben suprimirse en todos los casos. Los paréntesis todos, por regla general, destruyen la armonía, aunque no pasen de un objeto á otro.

5.º — Todas las asonancias, dentro del período, son vituperables, porque, atentando á la música del hablar sencillo ó desatado, dan testimonio de que el prosador no conoce los múltiples recursos con que la riqueza del lenguaje nativo le brinda.

6.º — Cuando enlazamos, en un trozo ó fragmento, oraciones de pequeña extensión, es necesario terminar el párrafo, así constituído, con una frase concisa, profunda y resonadora. Leed á Víctor Hugo.

7.º — Cuando es el decir ciceroniano lo que se desea, debe operarse por medio de la coma ó del punto y coma. Las enumeraciones, las sístesis históricas, las hegelianas nebulosidades, la sinfonía de la dicción, los períodos grandilocuentes y ensordecedores, aceptan su ayuda regocijados. Si esto os agrada, familiarizaos con Castelar. Yo os aseguro que, si le tratáis, os apasionará el estilista maravilloso de *Recuerdos de Italia.*

Sánchez nos enseña que la armonía de la dicción depende en gran lugar del *ritmo* ó *número,* que "consiste en cierta proporción de los sonidos de las palabras de los miembros, y de los cortes finales de las cláusulas, calculada y medida de modo que facilite la respiración del que habla, que deleite el oído del que escucha y que satisfaga la mente, favoreciendo la atención y la inteligencia de lo que se dice." — Esta virtud de la armonía es virtud muy grande, como propia de la elocuencia y como eficaz medio del decir sugestivo. Túvola más que nadie fray Luis de Granada, que fué quien la creara y la difundiera, con la encordada y enternecida suavidad de sus oraciones, por tierras de Castilla.

— "Oh Señora de los ángeles, reina del cielo, puerta del paraíso, abogada del mundo, refugio de los pecadores, salud de los justos, alegría de los santos, maestra de las virtudes, espejo de limpieza, título de castidad, dechado de paciencia, y suma de toda perfección!" — "¡Oh amor y temor del corazón de María! Por una parte deseaba verlo, y por otra rehusaba de ver tan lastimera figura. Finalmente, llegado donde

ya lo pudiere ver, míranse aquellas dos lumbreras del cielo una á otra, y atraviésanse los corazones con los ojos, y hieren con su vista sus ánimas lastimadas. Las lenguas estaban enmudecidas; más al corazón de la Madre habla el del Hijo dulcísimo, y le decía: ¿Para qué viniste aquí, paloma mía, y madre mía? Tu dolor acrecienta el mío, y tus tormentos atormentan á mí. Vuélvete, madre mía, vuélvete á tu posada: que no pertenece á tu vergüenza y pureza virginal compañía de homicidas y de ladrones." — "Y así andarán atónitos y espantados, las caras amarillas y desfiguradas, antes de la muerte muertos, y antes del juicio sentenciados, midiendo los peligros con sus propios temores, y tan ocupados cada uno con el suyo, que no se acordará del ajeno aunque sea padre ó hijo. Nadie habrá para nadie; porque nadie bastará para sí solo."

Los modernos también tienen en mucho esta última virtud de que voy tratando. Dice Martínez Sierra en su novela *Tú eres la paz:* — "¿Quién pretenderá dar á las palabras, que se han pronunciado en la luz y á la sombra de un jardín, valor de irrevocables? ¿Juramentos bajo los árboles? El viento pasa y las frondas se ríen: todo ese murmurar de las hojas es risa. Los ojos graves, la frente bañada en luz de verdad, la boca en firmeza; el alma siente amor, y promete amar siempre; pero, al oirla prometer, el ramaje se ha echado á reir y, al moverse, en su risa pasea sobre el rostro de quien ha prometido, y entonces la frente pierde su luz, y los ojos como que se entornan, y las líneas de la boca se mueven, y aunque el alma esté firme, el rostro ya ha perdido su firmeza. Jurad en los jardines, enamorados: toda la risa de los árboles se lleva el juramento y os perdona el olvido." — Carlos Reyles, que tiene el culto de la hermosura inútil

que dice desdeñar, concluye de este modo las admirables páginas de *La muerte del Cisne:* — "Entonces Mammon resplandecerá de gloria, porque de todos los dioses supervivientes es el único que lleva en la testa olímpica el signo luminoso de la voluntad. Es el depositario de ella. La virtud perdida en las nieblas de los países quiméricos hubiese muerto de hambre sin él. Su alma fué como el arca santa en que se salvó del diluvio espiritualista la facultad de *querer.* Los instintos vitales se refugiaron en su corazón pródigo como las manos de Demeter y las tetas velludas de Amaltea. La dicha humana no tuvo nunca amante más rendido ni servidor más fiel. Los que, insensatos, vilipendian aún al Oro, no escuchan la *voz profunda* que les dice: Amadlo religiosamente en su ser divino, y sed interesados y duros para realizar los deseos secretos de la Vida y servir á los hombres. Ni el arte, ni la poesía, nada aguza las facultades y potencias humanas como él: es el gran excitador. Ni las religiones, ni las filosofías le aportan á la humanidad lo que el Príncipe Rubio le brinda con una sonrisa: el poder, la esperanza y la ilusión: es el Salvador." — Y Rodó escribe en su potente estudio *La transformación personal en la creación artística:* "Nunca logrará vislumbre del misterio del genio quien se imagine como acto puramente intelectual el formidable alumbramiento de que nace la obra, potente y luminosa. Esta flor custosísima necesita, para producirse, de todo el ser; de cuanto es vida; del organismo entero; de las potencias y sentidos todos de quien ha de darla. No hay fibra en la carne del poeta, ni gota de sangre, ni pulsación vital que en alguna manera no concurra á la obra. Concertados en activa y armoniosa unidad, exaltación del natural consenso de la vida, todos los elementos, to-

das las energías y resortes de la existencia individual, se aplican á magnificar el esfuerzo de que nacerá lo hermoso. Si cupiera iluminar y hacer sensible el misterio del mundo interior, en las horas divinas de la inspiración y del trabajo, asistiríamos con arrobamiento á esa afanosa cooperación de todos los componentes de la vida, de todas las células orgánicas bajo el imperio de una idea que brilla, como chispa de luz, en lo más alto y noble del conjunto que traban todas ellas; cooperación semejante á la de los micro-organismos que, sin sospechar el resultado precioso de la solidaridad que los vincula, erigen desde el fondo del Océano la isla de coral; ó bien, semejante á la de los obreros humildes que, en los siglos de fe, reunidos en polarizada muchedumbre, levantaban los muros de estupenda basílica, contribuyendo cada cual con su piedra y su aliento á la realización de una forma imponente de belleza no bien calculada ni sabida, acaso por el propio artífice que los guiaba, más que por arte, por inspiración instintiva y candorosa: á la manera que tampoco existe quizá en la conciencia del genio la idea lúcida y cierta de la obra que realiza y cuyo arquetipo inconsciente preside, sin embargo, con infalible autoridad, desde misterioso abismo del alma la febril agitación de los innúmeros obreros."

No me acuséis de pediros mucho si os hablo de purezas, propiedades y melodías de que mi obra carece. No es culpa mía si la hermosura se me presenta para esquivarme cuando me le aproximo, en la revuelta de todos los senderos del bosque de mi vida. No es ruin, sino hidalgo, que quiera para los otros, las perfecciones que á mi numen natura le vedó alcanzar. Si mucho pido, pido para honra de mi pueblo y para vuestra honra de prosadores, aunque no ignoro lo que dijo José Cadahalso en sus *Cartas Ma-*

rruecas: "Cada nación ha tenido alguno, ó algunos censores más ó menos rígidos; pero creo que para ejercer este oficio con algún respeto de parte del vulgo, necesita el que lo emprende hallarse limpio de los defectos que va á censurar. El hacer una cosa y escribir la contraria, es el modo más tiránico de burlar la sencillez de la plebe, y es también el medio más eficaz para exasperarla, si llega á comprender este artificio." — Yo no me burlo ni de la plebe ni de la selección, puesto que escribo alabando lo que me falta, y mal puedo exasperar á los que me leen, humildes ó próceres, desde que no simulo artificiosamente excelencias verbales. Si enseño á leer con detenimiento, hágolo como la violeta enseña á embalsamar, ocultándose bajo las verduras que produce la fuente con gañir de cisnes. Conténtome con señalar el rumbo que lleva á los dominios de la santa belleza, sin que los pecados de mi pequeñez aspiren á bañarse en las aguas fresquísimas de su castidad y de su gloria. Muestro los parques en eterna flor, cuyo vallado no saltaré, á todos los que quieren que el porvenir salude á los hijos creados por su fértil ingenio, con troncos de olivas y ramos de palmas. ¡Honor á los que logren conquistar las guirnaldas que fabrican las musas de la prosa ilustre bajo los verdes y consagrados bosques de Platea!

IV

No me ocuparé de las figuras, aun cuando considero de utilidad su estudio. Sólo quiero hablaros de la *hipotiposis* y sus variedades, por la mucha importancia que tienen la *etopeya* y la *descripción*. La hipotiposis es una pintura animada de los objetos. La

hipotiposis actúa sobre los ojos, el oído y la inteligencia. Cuando es un simple bosquejo pictórico de una cosa ó escena real, la hipotiposis se llama *cuadro;* cuando tiene mayor complejidad y más dimensiones, se llama *descripción;* cuando compara dos objetos, dos caracteres ó dos estados anímicos, se llama *paralelo;* y se llama *etopeya* cuando nos da el retrato de las virtudes, los vicios, las costumbres ó las aficiones intelectivas de una persona. — La hipotiposis puede ser topográfica, cuando trata del lugar que ha servido de escena á un suceso; enumeradora, cuando expresa rápidamente una serie de ideas relacionadas con el mismo asunto; ó caracterizante, cuando da á conocer las prendas y manías de un grupo de individuos que se parecen en sus defectos y en sus aficiones, empleándosela también en la definición oratoria, que nos sirve para explicar la naturaleza y las propiedades de un instituto ó de un objeto, de modo que su índole, puesta de relieve por las circunstancias, impresione el ánimo ó la imaginación de los que nos escuchan. La hipotiposis, en todos los casos, obra como un pincel, porque en todos los casos debe ser una pintura acabada, viva en su movimiento y de sobresaliente parecido en sus formas. Claro está que la etopeya, — de *ethos,* costumbre, y *poieo,* describir, — tiene una importancia transcendentalísima, como claro está que la descripción, — del latín *describo,* copio ó dibujo, — tiene tanta importancia como la etopeya. Tratando ésta de los sentimientos y pasiones humanas, debe conocer los signos fisionómicos y espirituales de cada una de sus especies, para hacer resaltar lo menos hondo y lo más profundo de las que pinta, á fin que el ser á que se refiere sea un retrato de cuerpo entero y que no pueda confundirse con otro alguno. Necesita la etopeya, principalmente, individualizar las ge-

neralidades, dando á sus trazos un carácter de singularidad que borre lo que tienen de común en todos los que sufren de la misma dolencia psíquica; pero necesita hacerlo de tal manera que el carácter de universalidad, el carácter típico no por eso deje de ser en la hipotiposis, porque en el águila siempre persiste el águila, como el elefante, aun domesticado, no por eso deja de ser elefante. Nerón mata, viola, es incestuoso, se cree genial. Calígula mata, viola, es incestuoso, se cree un dios. La locura ruge en el alma de los dos tiranos; pero la locura del frenético amante de Popea no es la locura del frenético amante de Pizálida. La etopeya hace que esos dos monstruos, sin dejar de ser monstruos, no se asemejen ni aun en lo bestial y sanguinario de su locura de grandezas torpes y de lubricidades indescriptibles. ¿Por qué? Porque, manteniéndose intacto el carácter de sus dos vesanias, son los toques individualísimos de cada una de las dos neurosis lo que nos hiere por la virtud con que el artista supo hacer que resalten las diferencias y que se individualicen, al circunstanciarse, los rasgos comunes. Leed á Shakespeare y leed á Balzac.

Suele acontecer con las pasiones lo que suele ocurrir con las cosas. Todas las gulas no son la misma gula, como todas las soberbias no son la misma soberbia. Todos los manzanos son árboles, pero las sombras de una plantación de manzanos varían en su opacidad y en su magnitud. Todos los pétalos de rosal son pétalos de rosa, pero no todos dan el mismo número de vueltas en el aire al desprenderse del ramo espinero para pudrirse sobre el césped del jardín fragancioso. Todas las estrellas son luces de la noche, pero no todas tienen la misma palidez y el mismo resplandor. La etopeya, respetando lo universal, pone de relieve las peculiaridades. La avaricia es la llaga de

Sylock y es la úlcera de *Grandet;* pero estas dos avaricias, siendo la avaricia, difieren entre sí, como difieren de la avaricia inmortalizada por la musa de Plauto y el numen de Molière. La paternidad, causa de la desesperación de *Lear,* es también la causa de la desesperación de *Goriot;* pero el rey y el pechero, heridos en la misma parte del alma, sufren y actúan de distinto modo. *Lear* se enloquece, maldice á sus hijas y enseña los puños á la tempestad. *Goriot* llora, calla, se consume como una candela y muere balando como un cordero. Entre aquel frenesí y esta debilidad media todo un oleaje oceánico; pero, sin embargo, ¡qué espantosamente patéticos y verídicos nos resultan esos dos infortunios! Creedme, dramaturgos y novelistas: leed mucho á Shakespeare y mucho á Balzac.

El que escribe debe proceder como el escultor. Primero lo universal, lo humano; después lo individualista, lo caracterizante. Primero, el estudio del modelo desnudo; después, el estudio del modelo vestido con la túnica jonia ó la romana clámide. Primero, la pasión como es en la naturaleza; después, el sello que á la pasión le dan el país, la familia, la cultura, el rango, las relaciones y el temperamento del individuo que la soporta. La psicología y la ciencia de lo fisiológico son útiles al arte de escribir novelas y dramas, como es útil al arte de escribir dramas y novelas el conocimiento de los historiadores de mayor prez. Las primeras desmontan el mecanismo de la pasión, enseñando el segundo la gráfica manera de pintar retratos y caracteres. Los anales del mundo constituyen un voluminoso tratado de clínica, con muchos y muy interesantes diseños ilustrativos. La pasión, que no es sino un movimiento desordenado del ánimo, muda la existencia del que la sufre; pero la pasión no destruye de golpe todos los demás afectos, el orden de

una vida no se rompe de pronto, y la tiranía sólo es tiranía absoluta después de haber combatido con la voluntad, domeñándola brutal y abusivamente. Las pasiones son, al principio, enfermedades de accidente ó agudas, que sólo se transforman en estado crónico cuando logran saltar las vallas que oponen á sus locos impulsos la educación y la naturaleza. Estudiar y traducir el nacimiento, el desarrollo y el estallido de la pasión, con todas las circunstancias que la favorecen ó la contrarían, es labor muy ardua y que necesita, por lo común, del auxilio adiestrado de todas las variedades de la hipotiposis. El drama shakesperiano y el romance moderno, disectores diestrísimos de estados de alma, no son ni pueden ser, en sus análisis psicológicos, sino una sabia serie de etopeyas concadenadas. Esta figura asistió al nacimiento artístico de *Macbeth* y al artístico nacimiento del *conde Muffat*. ¿Qué son sino etopeyas, ó series de etopeyas, la pintura moral del *Cacio* de nuestro Reyles y la patológica pintura del *Gil* de nuestro Víctor Pérez Petit?

La etopeya, generalmente, no se presenta sola, sino que la acompaña la *prosopografía,* que es otra variedad de la hipotiposis. La prosopografía, — de *prosopón,* figura y *grapho,* describir, — es un diseño fiel de los rasgos fisionómicos y corporales, gesto y continente, de una persona ó ser zoológico. La etopeya y la prosopografía obedecen á las mismas leyes reglamentarias, pues á las dos les es necesario hacer sobresalir, sobre lo colectivo, lo más caracterizante y diferencial del sujeto de la descripción.

De Sarmiento:

"Facundo, pues, era de estatura baja y fornido; sus anchas espaldas sostenían sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, ne-

gro y ensortijado. Su cara poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, á que correspondía una barba igualmente espesa, igualmente crespa y negra, que subía hasta los pómulos, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquéllos en quienes alguna vez llegaban á fijarse, porque Facundo no miraba nunca de frente, y por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, y miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Montvoisin."

Notad la excelencia de la prosopografía anterior. En primer término denota en el artista una fuerte sensación personal, fácil de transmitir, y en segundo término, el artista la ha traducido con exactitud, valiéndose de lo selvático del cabello, lo esquivo del mirar, lo invasor de la barba y los pómulos destacantes, circunstancias que, unidas á la robustez hercúlea del cuerpo, hacen que la prosopografía confine en la etopeya.

De Ramón Pérez de Ayala:

"Bobadilla, el autor dramático, hombre mínimo de estatura y eminente de agudeza é ingenio, pulquérrimo en el vestir, y cuyo cráneo era un trasunto del de Mefistófeles, injerto en el de Shakespeare, se atusaba los alongados bigotes, muy atento á cuanto se decía; pero sin intervenir en el diálogo. Las manos de Bobadilla tenían extraña expresión: dijérase que en ellas radicaba el misterio de su arte. Eran unas manos pequeñuelas, cautas, meticulosas, elegantes, activas, y, en cierto modo, tristes, desde las cuales se dijera que colgaban, por medio de sutilísimos é invisibles hilos, gentiles marionetas, como si los dedos

conocieran los incógnitos movimientos de la tragicomedia humana."

¿Quién no ve, leyendo esa prosopografía, que es la persona de Jacinto Benavente la que ha servido de modelo al autor de *Troteras y danzaderas?*

De Samuel Blixen:

"Era un muchachón de diez y ocho años de edad, alto y delgado. Á la sombra del ala caída de su sombrero gacho, sus ojos verdes y claros brillaban con una expresión de burla y de desafío. La nariz, larga y afilada, se pronunciaba hacia adelante como si husmeara algo, y la boca, de labios delgadísimos cubiertos por un bozo casi imperceptible, se alargaba continuamente en una sonrisa maligna ó desdeñosa. Vestía pantalón estrecho y un saco corto de paño grueso y abrigado, en cuyo bolsillo delantero asomaba la punta de un pañuelo de seda color sangre. Á través del traje se conocía que no era musculoso ni fuerte, pero también que debía ser ágil y pronto como una ardilla. Tenía en su rostro, imberbe aún, ese enérgico fruncimiento de cejas peculiar en las personas que ejercitan un mando cualquiera, y miraba en torno suyo con la firmeza y con el aplomo de quien tiene conciencia de sus actos y sabe hacerse respetar."

De Lamartine, en la *Historia de los Girondinos:*

"Robespierre tenía poca estatura, miembros débiles y angulosos; el modo de andar incierto; las posturas afectadas; los ademanes sin armonía y sin gracia; su voz, un poco áspera, buscaba las inflexiones oratorias y sólo hallaba la fatiga y la monotonía; su frente era hermosa, pero pequeña y muy arqueada sobre las sienes, como si la masa y el movimiento embarazado de sus ideas la hubiesen ensanchado con sus esfuerzos; sus ojos, muy cubiertos por los párpados y muy agudos en sus extremidades, se hundían profundamente

en la cavidad de sus órbitas, y lanzaban un brillo azulado bastante dulce, pero vago y flotante como el reflejo del acero herido por la luz; su nariz recta y pequeña parecía fuertemente consumida por sus huecos levantados y demasiado abiertos; su boca era grande; sus labios finos y contraídos desagradablemente en los extremos; su barba corta y puntiaguda, y su color de un amarillo lívido, como el de un enfermo ó de un hombre consumido por las vigilias y meditaciones. La expresión habitual de su cara era una serenidad superficial en un fondo grave, y un indeciso sonreir entre el sarcasmo y la gracia; tenía dulzura, pero era una dulzura siniestra. Lo que dominaba en el conjunto de su fisonomía, era la prodigiosa y continua tensión de la frente, de los ojos, de la boca y de todos los músculos de la cara. Se veía, observándole, que todas las facciones, como todo el trabajo de su alma, convergían sin distracción sobre un solo punto, con tal poder, que no había ningún desperdicio de voluntad en su carácter, y que parecía ver de antemano lo que quería llevar á efecto, como si ya lo hubiese tenido realmente bajo su vista."

La etopeya, á veces, trata de cristalizar un solo carácter, y actúa, otras veces, por acumulación ó capas superpuestas. La etopeya simple le basta, por lo general, á la pluma de Acevedo, por no ser de muchas complicaciones el espíritu de los héroes de su *Ismael* ó de su *Nativa*. Reyles, en cambio, necesita de la acumulación de las etopeyas para que la luz entre en los recovecos del alma de su *Cacio* ó de su *Guzmán*. Los héroes de Acevedo siguen al instinto, teniendo uno ó dos rasgos únicos y sobresalientes. Los sujetos de Reyles son cerebrales, como producto de un medio de mayor cultura que el medio en que se mueven Aldama y Sinforosa. Sin embargo, y por eso mismo, los

dos aciertan y los dos vivirán. La visión del primero, épica y creada para engrandecer, toma y abulta la etopeya caracterizadora, la que traduce las cualidades y las aficiones de los nacidos en el monte virgen y en las pendientes que el trébol aromatiza, para cristalizarla con elocuencia en el retrato de un hombre que es unidad y tipo. La visión del segundo, siendo más aguda y desmenuzadora, convierte la etopeya en un microscopio que le permite ver todos los aspectos, hasta los más confusos, del alma que coloca sobre el mármol en que realiza sus experiencias de psicólogo triste y escéptico, pero siempre artista y acertado siempre en los amargores de su ilustrada filosofía. Acevedo nos ofrece la etopeya simple, pero sonora y caracterizante, de sus protagonistas, de un solo golpe y de un solo trazo, lo que no le impide volver sobre ella, para reforzarla, durante el curso de su narración. Reyles esparce y diluye lo etopéyico en su relato, sirviéndose, para traducirlo y hacerlo ver, no sólo del análisis de sus tipos, sino también de los monólogos y las conversaciones, atento á los cánones de la novela contemporánea que quiere que el romancista nos muestre á sus héroes sin abusar de lo descriptivo, como dice y predica la ciencia calológica de Verón.

De Acevedo:

"Verdadera fruta del país, era un tipo correcto de la criolla en los tiempos del gusto colonial. Las monotonías naturales del campo estaban lejos de serlo para ella; la vida dentro del recinto fortificado, entre ruidos de tambores y clarines, movimientos de batallones y estruendos de artillería, cual si palpitase siempre en el aire el germen de la guerra, antojábasele que era vida de prisión ó de convento. Sus propensiones agrestes la hacían feliz. Á las callejuelas

estrechas y lodosas del recinto, dentro del cual había nacido y pasado sus primeros años, prefería las asperezas de la campaña; montar á caballo para andarse á media rienda, chapucear en el río y las lagunas, bailar cielitos y oir las cantigas de los gauchos al son de la guitarra. Todo esto era nativo, y se encuadraba en su naturaleza."

No citaré ninguno de los ejemplos de etopeyas concadenadas que Reyles ha esparcido en *Beba* y en *La raza de Caín*. El estudio de Reyles vendrá más tarde, dentro del marco del período retórico á que pertenece y cuya bandera hizo cimbrar con tesonero brío. Ya le hallaremos señalando rumbos que miró con desdén la musa romántica, fuerte en sus convicciones y seguro del triunfo que le predecían las hadas tutelares de su viril ingenio. Si algunas veces le cita mi pluma, es para aclarar lo que voy enseñando y para conduciros de un modo insensible de una época literaria, hidrópica de lo ideal, á otra época literaria que tuvo la pasión de las realidades. Basta á mi objeto recomendaros la lectura de los muchos retratos hechos por Luis Blanc en su *Historia de la Revolución Francesa,* y, muy especialmente, la de aquellos con que Lamartine enriqueció las páginas de su *Historia de la Restauración,* pasando en silencio, por muy conocido, el que de Julio César trazó la vasta é iluminadora potencia intelectual de Adolfo Thiers.

El retrato y el paralelo, que la retórica nos presenta como variedades de la hipotiposis, pueden considerarse como el producto de la junción de la etopeya con la prosopografía. Esas variedades serán tanto más valiosas cuanto más buriladas y características sean las figuras pintorescas de que se componen. Por eso insisto preferentemente en el estudio de los tropos de que se sirven el romancero y el historiador

para traducir condiciones corporales y psíquicas, bien convencido que esta cualidad, junto con la virtud de la descripción, es la más necesaria para imponerse en el cultivo de la historia y de la novela. Ya sé que los nuevos y artísticos modos de decir, denominados figuras retóricas, no constituyen la ciencia literaria de la escritura; pero también sé que la magia del estilo depende de ellos, porque ellos ayudan poderosamente á la elevación, á la energía y al donaire de nuestro exponer afectos, ideas y paisajes. Es indudable, como Cortejón dice, que ni el orador, ni el novelista, ni el dramaturgo, ni el poeta lírico se acuerdan de las figuras al concebir ó trazar sus obras; pero es indudable de igual manera, como también nos dice el mismo Cortejón, que los ejemplos, con que la retórica esclarece su estudio, sirven á nuestra educación artística, auxiliándonos poderosamente en el conocimiento y uso del decir estético y ornamental. La técnica, el saber de las cosas de su arte, la mecánica del oficio sintáxico y el estudio estilístico, son las espuelas que echaba de menos el Cid Campeador cuando perseguía á Bellido Dolfos, como bien nos enseña, por incidente, en una de sus obras Ramón Pérez de Ayala.

Leed y releed, con detenimiento, el retrato que Chateaubriand trazaba, hacia 1838, del príncipe de Talleyrand.

"Su vanidad le engañó, haciéndole tomar su papel por su genio y creerse profeta cuando en todo se equivocaba. Su autoridad no tenía ningún valor en materia de porvenir: no veía sino en lo pasado; para mirar hacia adelante no tenía vista. Desprovisto de la fuerza de la previsión y de la luz de la conciencia, ni descubría nada como lo descubre la inteligencia superior, ni sabía apreciar los resultados de nada

como sabe hacerlo la honradez. Sacaba buen partido de los accidentes de la fortuna, cuando sobrevenían estos accidentes, para él imprevistos; pero lo sacaba solamente para su persona, desconociendo esa amplitud de ambición que desarrolla los intereses de la gloria pública, como el tesoro más beneficioso para los intereses privados." — "Sin embargo, un actor no tiene prestigio si carece de los medios que fascinan al público; así la vida del príncipe ha sido una continua decepción. Sabiendo lo que le faltaba, se ocultaba de todo el que podía conocerlo; su estudio constante consistía en no dejarse profundizar; se retiraba á propósito, buscando su refugio en el silencio y en las tres horas mudas que dedicaba al whist. Todos se maravillaban de que semejante capacidad pudiera descender á los entretenimientos del vulgo: ¿quién sabe si estaba repartiendo imperios mientras arreglaba en la mano las cuatro sotas? En aquellos momentos de escamoteo componía interiormente frases de efecto, cuya inspiración le había comunicado un folleto por la mañana ó una conversación por la noche." — "Los antiguos retratos del cura del Perigord le representaban buen mozo, pero con la vejez su cara se había convertido en una cara de muerto; sus ojos carecían de brillo, de suerte que apenas podía en ellos leerse nada, lo cual le servía de mucho; y como había sido despreciado gran número de veces, el desprecio le había impregnado y colgaba de las dos extremidades de su boca." — "Maneras aristocráticas, producto de su nacimiento; una observación rigurosa de la etiqueta y su aire desdeñoso y frío contribuían á alimentar la ilusión en torno del príncipe de Benavento. Sus maneras ejercían imperio en la gente menuda y en los hombres de la sociedad nueva que ignoraban las de los tiempos antiguos. Antiguamente se encon-

traban á cada paso personajes de modales tan distinguidos como los de Talleyrand, y nadie hacía caso de ellos; pero como luego se halló casi solo entre hombres de costumbres democráticas, parecía un fenómeno, y convenía al amor propio de aquellos hombres atribuir el ascendiente, que ejercía su educación, al talento y no á las formas." — "Monsieur de Talleyrand afectaba ciertas costumbres y repetía ciertas máximas para uso de los sicofantes y de los perdidos que gozaban su intimidad. El vestirse en público, como hacía un ministro de Viena, era para él un gran triunfo de diplomacia. Se jactaba de no tener prisa jamás; decía que el tiempo era nuestro enemigo y que debíamos matarlo, y por lo mismo hacía profesión de no estar ocupado sino algunos instantes; pero como su último resultado no ha podido transformar su desocupación en obras maestras, es posible que se equivocase al hablar de la necesidad de matar el tiempo. No se triunfa del tiempo sino creando obras inmortales: con trabajos sin porvenir, con distracciones frívolas, no se le vence, se le gasta."

¿Queréis algo más personal, más gráfico, más desmenuzador, más cruel, más completo, más agudo y más caracterizante? Pues como este retrato, como este compuesto de etopeya y de prosopografía, hallaréis no pocos en las páginas inmortales de las *Memorias de ultratumba.* — Ved, en cambio, otro modo de utilizar la hipotiposis personificadora, modo más dado á pomposidades y retoricismos, como place y conviene á la elocuencia ciceroniana. Dice Castelar, hablando de Hipatia:

"Hija del astrónomo Theon, discípula de los grandes filósofos alejandrinos, peregrina que volvía de Atenas á Alejandría con la mente llena de recuerdos sagrados, maestra elocuentísima, era la Psiquis levan-

tándose de su lecho con la lámpara sagrada en la mano, á rogar al espíritu universal que no volara á los cielos; la Venus del pensamiento abrasada en el amor ideal á la ciencia; la Hebe que descendía del cielo en alas de las nereidas á las orillas del misterioso Nilo, á traer en su copa de oro el último néctar de la inspiración; el alma de Grecia, que erraba como un sueño, por última vez, antes de hundirse en su sepulcro, sobre la cuna de una nueva idea. Casta, hermosa, virgen, su cabeza perfectamente esférica, indicaba que contenía todo un universo; su espaciosa frente reflejaba todo un cielo; sus trenzas caían sobre las espaldas como dos rayos de luz; sus ojos del color del firmamento, infundían con sus miradas la palpitación de la vida en las estatuas de los antiguos dioses; la blanca túnica de las pitonisas la envolvía dibujando en sus pliegues formas estatuarias y repitiendo dulcemente, en su ligerísimo rumor, los latidos de su corazón; el manto de púrpura de los filósofos pendía de sus hombros; en sus manos estaba el compás con que medía las esferas; y de sus labios fluía eternamente una elocuencia semejante al cántico de los antiguos poetas, la elocuencia del amor que salva, la elocuencia mágica á cuyo acento, según las tradiciones paganas cuentan, las flores se abrían y le mandaban su incienso; las esferas entonaban, en sus esferas, endechas; las aves suspendían su vuelo; las ondas del Nilo se impulsaban una á otras para escucharla; las cenizas de los antiguos poetas se reanimaban en sus urnas, porque aquella hermosísima mujer, que parecía el fuego de los antiguos sacrificios, condensándose en la forma de una Musa celestial; aquella mujer, cuya palabra era como el canto de una alondra, que anunciaba nuevos días á los antiguos dioses, sumergía en su éxtasis de amor la naturaleza, eleván-

dola y prometiéndole que nunca huiría de su seno el alma del paganismo. La palabra inspirada de aquella mujer, que parecía puesto el mirar en el cielo, el compás en la mano, los pies sobre la cátedra; que parecía la Pitonisa de todo un mundo, la palabra inspirada de aquella mujer, despertaba por un momento los antiguos dioses. Los sacerdotes cristianos de Alejandría veían abandonados sus templos; los solitarios oían que hasta los desiertos llegaba el eco de aquella voz arrebatándoles sus catecúmenos. El pueblo entero se agrupaba al pie del Tabor del paganismo. Un día, los fanáticos corrieron á su cátedra, la arrancaron de ella, hiciéronla caer en el polvo, quebraron su frente que guardaba un poema, hundieron cien puñales en su corazón, y sin respeto á su pudor, á su hermosura, la arrastraron hasta el pie de los altares, y después de haber manchado el ara de su Dios con aquella sangre virginal, arrojáronla á la hoguera, entre cuyo humo se perdió en los aires con el alma de Hipatia, como un prolongado gemido, el alma de Grecia."

¿Os explicáis el método? Tanto Chateaubriand como Castelar proceden por fraccionamiento y enumeración, aun cuando el primero sea más gráfico y mucho más individualizador que el segundo, cuyas etopeyas y prosopografías concluyen, casi siempre, en retóricas descripciones, en extensos y vigorosos cuadros. No importa. El método es el mismo. La técnica consiste en desentrañar el detalle, poniéndolo de relieve, para traducirlo con amplitud ó encadenarlo con otros pormenores y otras incidencias reveladoras de un alma ó de un rostro. Chateaubriand alarga ese detalle é insiste en él; Castelar no se detiene en un rasgo, sino que encumbra, con pictórica y dramática y pomposísima rapidez, todos los rasgos que encuen-

tra en su memoria y que enrojece la fragua de su andaluza imaginación. El primero ve más con los ojos del cuerpo y vive más la existencia de lo que mira; el segundo ve con los ojos de su fantasía, no vive lo que ve sino como pintura, y pasa sobre ello, aunque detallándolo, como el aeronauta sobre el valle ó la cúspide en las que la fuerza del viento le impide detenerse y cuyas menudencias ofusca con sus rayos la llama del sol.

El procedimiento de los novelistas, ¿en qué difiere del procedimiento de los historiadores? La pregunta es ociosa, desde que el procedimiento tiene que ser forzosamente el mismo. No hay sino dos modos de describir con el punzón de la palabra hablada ó escrita: el primero consiste en enumerar los rasgos sobresalientes sin detenerse en profundizarlos, y el segundo consiste en tomar cada rasgo sobresaliente como un todo aparte, para hacer con cada uno de ellos una pintura ó cuadro parcial. Este segundo modo, que responde mejor á las ansias de análisis de nuestro tiempo, es el que utilizan con preferencia los númenes patrios; pero justo es decir que el primero produce más impresión y deleita más en los torneos de la oratoria sagrada y tribunicia.

De Hurtado de Mendoza:

"Pues tomando al bueno de mi ciego y contando sus cosas, vuestra merced sepa, que desde que Dios creó el mundo, ninguno formó más astuto ni sagaz; en su oficio era un águila; ciento y tantas oraciones sabía de coro; un tono bajo, reposado y muy sonante, que hacía resonar la iglesia donde rezaba, un rostro humilde y devoto que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer. Allende desto, tenía otras mil formas y maneras para sacar dinero: decía

saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían, para las que estaban de parto, para las que eran mal casadas, que sus maridos las quisiesen bien; echaba pronósticos á las preñadas, si traían hijo ó hija." — "Con esto andábase todo el mundo tras él, especialmente las mujeres, que cuanto les decía creían; destas sacaba él grandes provechos con las artes que digo, y ganaba más en un mes que cien ciegos en un año. Mas también quiero que sepa vuestra merced, que con todo lo que tenía y quería, jamás tan avariento ni mezquino hombre no ví, tanto que me mataba á mí de hambre, y á sí no se remediaba de lo necesario."

Escogí este trozo de *Lazarillo de Tormes* para que se viera que el arte de retratar narrando, eminentemente naturalista, no es una creación de nuestra edad y que ya estuvo en uso entre los ingenios del siglo diez y seis. Lo mismo acontece con las deshonestidades de la dicción, que nuestro tiempo se empeña en reclamar por suyas, olvidando que, un año antes de que el siglo quince finalizara, ya Fernando de Rojas había escrito y había publicado el coloquio con que inician Calixto y Melibea el acto catorceno de *La Celestina*. Naturalistas, si por naturalismo se entiende la pintura de la verdad del mundo que vemos, antójaseme que fueron y serán siempre el *Guzmán de Alfarache,* donde nos relata turbios amores y vidas pordioseras la clara visión de Mateo Alemán, y aquella asamblea de la cofradía que preside el señor Monipodio, tan hábil y tan gráficamente pintada en el *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes.

El naturalismo, el verdadero naturalismo es de todas las épocas, pues ya los cánones aristotélicos estatuían que el arte está basado en la imitación de la naturaleza. Copias vivas de la realidad de su período

histórico y su ambiente español, son el Repolido y la Cariharta de la truanesca corte de Monipodio, como copia viva de su medio español y su época histórica, que bien pudiera nacer en todas las centurias y en todas las patrias, es aquel don Felipe de Carrizales, viejo y celoso, que no admite en su casa gato ni can que de su sexo sea, por no saber que no son de fiar llaves ni paredes para presidio de la voluntad libre y lujuriosa, como bien le enseñaron, con vergüenza de su apellido y luto de sus celos, el galán Loaysa y la gentil Leonora. Y ¿qué decir de *El Buscón de Quevedo?* ¿Qué decir de aquel Pablos, hijo de barbero y de mujer no limpia, zurcidora de gustos y doncelleces, que fué primero paje de rico, transformándose luego en garduña, jugador de ventaja, noble fingido, lisiado de comedia y galán de monjas, para trasladarse, sin mudar de costumbres y en busca de fortuna, á tierra de Indias? Véase, pues, como el naturalismo, el intérprete de las realidades del vivir sin ventura, ya fué explotado por la artística ingeniosidad de Cervantes y de Quevedo.

Para comprender la diferencia que existe entre el naturalismo y la escuela romántica, os basta remontaros al origen de sus dos estéticas ó calologías. La segunda desciende de Platón como la primera desciende de Aristóteles. El divino Platón es casi ateniense, y el humano Aristóteles es casi macedonio; Platón nace en Egina, y Aristóteles nace en Tracia; Platón es entusiasta hasta el éxtasis, y Aristóteles es de carácter seco; Platón se goza en la benevolencia, y Aristóteles gusta de la causticidad; Platón, en sus principios, quiere ser poeta, y Aristóteles, desde sus comienzos, se hunde con avidez en la filosofía; Platón es un quimérico intuitivo, y Aristóteles es un sabio analizador; Platón es un dialéctico, y Aristóteles

tiene á orgullo ser siempre un lógico; Platón baja de lo absoluto al hombre, y Aristóteles sube del hombre á lo absoluto; Platón sabe que el espíritu es un pájaro que perdió las alas, y Aristóteles presume que el conocimiento le llevará á tenerlas; Platón ve en nuestras almas esencias desprendidas de lo intangible, y Aristóteles ve sólo en nuestras almas el resorte motriz de nuestra encarnadura; Platón entiende que la belleza tiene sus raíces en lo más puro de lo más abstracto, y Aristóteles, para quien el arte no es sino mimetismo, cree que la belleza debe copiar el gesto de las realidades; Platón, riéndose de técnicas, todo lo fía al demonio del numen y Aristóteles, mucho más práctico, promulga una retórica que leemos aún; Platón vive en el mundo de los espíritus, coronado de flores que las estrellas fabrican con hilos de luz en el jardín que tiene por alfombra á las nubes, y Aristóteles, circundándose de alambiques y de balanzas, vive en el mundo de la materia, convencido de que por la escala de la materia, hermosa y prolífica, el intelecto humano llegará hasta las gradas últimas del trono de Dios. ¿Notáis la diferencia y el resultado á que nos conduce? Platón imagina que nuestras obras son vagas remembranzas de tipos eternos, indestructibles, insuperables, en tanto que Aristóteles imagina que el valor de lo que producimos no supera jamás al valor de lo que imitamos. Platón, teólogo socrático, cree que el arte es un reflejo de lo ideal, que todos debemos idolatrar con los ojos en éxtasis, la cabeza echada hacia atrás y el corazón puesto de rodillas, como á corriente emanada del triángulo magnético de la verdad, el bien y la hermosura, en tanto que Aristóteles da preceptos al arte, nos habla de sus modos, compara sus especies y entiende que los asuntos útiles á lo patético son los asuntos que nos sumi-

nistra el libro de la historia, los asuntos humanos, aquellos asuntos en que la tragedia nos obliga á llorar por la suerte del hombre. Platón predica que sólo se llega al arte por el amor puro y desinteresado de la hermosura, que realizada por el artista, ha de producir una emoción honda, noble, sin arcilla terrestre, en tanto que Aristóteles nos dice que la emoción que lo patético levanta en nuestro espíritu es una emoción aterrorizante y enseñadora, porque en el héroe á quien persigue la fatalidad vemos á nuestras almas que luchan con el destino, á nuestras pobres almas convertidas en las muy gemebundas y lamentables almas de Edipo ó de Medea. Así Platón moralista, sacerdotal y enamorado de la elegancia de las formas, — lo que no le impide morir coronado de fragantes capullos en un banquete, — es el precursor de todas las estéticas que tienen su brújula en lo absoluto, en tanto que Aristóteles, psicólogo y físico, matemático y amante de la sensación, en la que ve el principio del conocimiento, — lo que no le impide afirmar que los núcleos humanos tienen por brújula á la virtud, — es el precursor de todas las estéticas que se fundan y apoyan en la triste realidad de la vida. Esquilo, metafórico, agigantando al hombre, haciendo al hombre prometeano y poniendo al hombre en batallas con la fatalidad, es el primero de los románticos de todas las retóricas de estirpe europea, como Aristófanes, ridiculizando á los héroes trágicos y sustituyendo el acaso á la fatalidad despótica, es el primero de los naturalistas de nuestra raza cuando convierte la escena en una institución social, porque es el primero que pretende que el arte sea copia y reflejo de los vicios y de los gustos de su época licenciosa. Me diréis que Esquilo no procede de Platón. Es cierto; pero procede de otro visionario,

procede de Pitágoras, igual que Aristófanes, sin ser aristotélico, busca la fuente del conocer en las sensaciones, como los discípulos calológicos del inmortal filósofo de Estagira.

Perdonadme el paréntesis. Sé que delinco, pero delinco á gusto cuando divago para aleccionar no á los que saben, sino á los que tienen ansias de saber. Ya vuelvo á la etopeya, para deciros que cuando sus retratos son accidentales, le basta á la etopeya poner de relieve una sola de las características del tipo episódico que nos traza para hermosear ó para esclarecer una narración. Leed la pintura que de los terrores del duque Ernesto nos hace Stendhal en su célebre *La Cartuja de Parma*. Otras veces, en cambio, el romance no es sino una etopeya apenas interrumpida por las necesidades de una acción muy sobria, como podéis ver leyendo el *Adolfo* de Benjamín Constant. Ocurre, otras veces, que la etopeya no tiene más vehículo que el vehículo del diálogo chisporroteador, en el que se incrusta fortísimamente, como en *Le nouveau jeu* de Enrique Lavedán, y otras veces, en fin, la etopeya, truncando con arte la narración, da lugar á páginas tan hermosas como aquellas páginas en que Flaubert nos refiere la adolescencia de Emma Bovary ó como aquellas páginas en que Daudet nos dibuja de cuerpo entero el retrato de Amaury d'Argenton.

De Alberto Insúa:

"Era Morales hombre bien parecido, de regular estatura y ancho de pecho. Usaba bigote recortado, á la moda inglesa. Vestía con sobria elegancia. Fumaba mucho. Su gesto peculiar era grave, de reflexión; pero, con el menor motivo, lo cambiaba por una sonrisa de franqueza, que descubría la dentadura regular, muy blanca, y que abrillantaba sus ojos negros."—

"Las dos grandes pasiones de Morales eran las mujeres y la política. Había nacido en una casa acomodada. Jamás tuvo noción de los apuros domésticos." — "A los trece años leía libros secretos y perseguía á las sirvientes de su casa." — "Después, lentamente, sin poder explicarse cómo había sido, todo lo que caracteriza á un hombre sensual, entró en su carne y en su espíritu. La carne deseó toda la infinita variedad del placer sin llegar, por constitución sana y fuertemente viril, á inquietudes morbosas. No era hombre constituído para el vicio, sino para el amor normal á la mujer. Toda su ansiedad carnal giraba en torno al amor primitivo. Su espíritu tuvo la intuición de la complejidad femenina y trató de hallarla en la vida." — "Por eso, en los primeros años de su juventud, fué un hambriento de conquistas fáciles. Toda mujer, á excepción de las positivamente repugnantes, le inspiraba un deseo. Nada le ilusionaba tanto como la mujer desconocida. Sus desengaños eran tan numerosos como sus ilusiones; pero él se decía que lo agradable no estaba en la realidad gustada, que solía grabar en sus labios una mueca de hastío, sino en ese momento anterior, de misterio, que toda mujer hace vivir." — "El matrimonio sólo creó en él una idea nueva, y esta firme, recta, inconmovible: la de que él debía velar constantemente por su honor de marido. Era un hombre amigo de la vida, nacido para la lucha, ambicioso, incapaz de toda filosofía pesimista ó deprimente; pero se juraba que no sabría desempeñar su papel de marido burlado, y que el día que tuviese noción de su deshonra sería el de su suicidio. Y pensaba de este modo, precisamente, cuando fuera del hogar se dedicaba al adulterio." — "Á los veintisiete años fué diputado. Pertenecía al partido liberal, más inclinado á la derecha que á la izquierda.

Creía en pocas cosas; pero creía en la política: le parecía esta la verdadera lucha, y su temperamento apasionado y ambicioso se adaptaba maravillosamente á aquella lucha. Era un orador fácil, de ademanes gallardos y gesto tribunicio. Cuando intervenía en algún debate, no se cansaba de enviar papeletas á sus amigos. Más que los aplausos de los correligionarios le complacía la sonrisa de una linda cara de mujer que bajaba desde la tribuna al hemiciclo para clavarse en el pecho de Arturo Morales."

Insúa es partidario de la etopeya tomada directamente de la realidad y que se traduce con lógicas claridades, con estilo llano y método visible. *Arturo Morales* tiene dos pasiones. Insúa nos habla de cada una de ellas, nos dice el modo particular como las siente el protagonista de su romance, y apoya el punzón sobre la que más interesa á sus fines de romancero. Su retrato es vida, vida corriente, vida vulgar, vida que es copia de muchas vidas que conocemos, y el estilo se encarga de poner en transparencia la vida que estudia sin tropos, ni metáforas, ni ambigüedades que le roben su sello de cosa natural y diaria. Los ojos del novelador no abultan ni hermosean, convencido de que á lo verdadero le basta ser verdadero para perdurar y para satisfacer. Sólo, cuando su numen procede así, merecen ser tomadas en cuenta las obras de Insúa, que está en lo cierto cuando retrata hembras como *Charito Jiménez* y hombres como *Alfredo Sangil* ó *Bernabé Bermúdez*. Reyles, por lo común, procede como Insúa.

Felipe Trigo es más complejo, más artificioso, más alambicado, más lúbrico, más decadente, con menos apariencias de realidad y con muchos más retoricismos que Alberto Insúa. Las etopeyas de Trigo son como cristales que copian turbiamente los nublosos espacios

de las almas, por llevar en sus ondas troncos muertos, muchas ramas secas, mucho fango en disolución. Trigo en sus retratos de literatas, que son todas muy cerebrales por lo agudo de su mentalidad y que todas son exuberancia de cerebelo por lo agudo de sus lascivias, hace de la etopeya una telaraña, cuyos hilos obscuros y complicados hay que romper cachazudamente para llegar al espíritu de sus heroínas, que se me antoja insecto velludo, pegajoso y bastante antipático. ¿Os acordáis de Aurea? Pues como Aurea son todas las hembras favoritas de Trigo. — "Alta, elástica, lánguida sucesión de císneas delgadeces de cuello y muñecas y tobillos y cintura, y de amplias morbideces de pecho y de cadera. La Venus, no. Demasiado largo y demasiado fino el talle; demasiado suavemente poderosos los muslos; demasiado espíritu en sus ojos claros de pizarra." — "Reconocía en sí propia, como ideal obsesión de su vida, una vehemencia de amor, una impulsión formidable de ignorados cuales difíciles abrazos." — "Su ideal de amor, indefinido, indefinible, no debía de asemejarse en nada al de las otras. Pero su ideal de amor lleno de dulce locura, era quizás un bello efluvio funesto desprendido de su carne de belleza, como el de las flores fatídicas." — "La luz verdosa del cristal, reflejada de las frondas de la plaza, parecía contener en una apariencia pluvial y venenosa una larga mujer fatídica de ensueño, petrificada, con sus ojos claros de auroral asombro terrible y doloroso, con una luz de esclerótico blancor de maleficio sobre las pupilas de gema clara diáfana, con una contracción de desolado martirio en el arcor horrendo de las cejas sobre anchas sombras amatista, con una tiniebla de espectro en el fondo de la breve boca contraídamente abierta en la faz de marfil efíngica, satánica, maldita." — Eso sí, muy amante de los libros,

"sus grandes tristes amigos". — Pensando en hombres, pero también pensando en volúmenes enigmáticos, como productos de ajenjo y de morfina. — "Ella sería siempre la apasionada de lo inteligente y de lo grande y de lo artístico. Zola, Benavente, Mirbeau, Rueda, Valle-Inclan, Villaespesa, Campoamor, Répide, D'Annunzio, Palacio Valdés, Baroja, Ballesteros, Ruiz Bretón, Rubén Darío."

Entiéndase bien que no soy el que hago esa ensalada rusa. Es Aurea. Es Trigo. Y todo ¿para qué? Para bosquejarnos una detestable copia de la Jorge Sand. Aurea escribe libros, despierta envidias y hasta le roban lo que produce. Dicen que Musset utilizó, en sus dramas, párrafos de las cartas que le dirigía Aurora Dupin. Bueno. No lo dudamos. Aurea es un superhombre á lo Nietzsche y un héroe á lo Carlyle, lo que no le impide parecerse á la Otero y á la Caramán Chimay. Ella misma lo reconoce. Va de un poeta á un músico, de éste á no sé quién, y concluye por arroparse bajo la túnica de un rico provinciano. Es madre, y buena madre, lo mismo que la Sand. Magdalena antes y después del arrepentimiento; pero Magdalena coronada por el órfico laurel de Safo y de Erina. Mujer de orgullo y mujer de lecturas; pero mujer de sentidos de fuego y de alcoba en desorden, como Aspasia y Manón.

Esta es la etopeya de Trigo. Esta es su etopeya; pero diluída en tropos y consideraciones, abrigada en obscuridades de giros zurdos y de no corriente fraseología. Esta es su etopeya; pero hay que buscarla en la rebelde malezón del decir como hay que buscar el cuerpo de la araña debajo de la tela que urde en los rincones del desván obscuro. Yo considero que la etopeya, en los romances contemporáneos, no debe ser

anfibológica ni imaginativa, sino una pintura fácil de entender y siempre de acuerdo con la fisiología de la visión, porque siendo los protagonistas del romance moderno seres tomados del libro de la realidad, deben parecerse en un todo á la realidad del vivir común, como se parecen á la realidad del vivir común los protagonistas de los romances del Balzac y de la Jorge Elliot.

Carlos Reyles, más varonil y más individual que Insúa, ya etopeyaba de perfecto modo cuando escribió las páginas de *Beba,* como se me antoja que Carlos Reyles, sin llegar á las exageraciones artificiosísimas de Felipe Trigo, estaba influenciado por la retórica de los modernistas cuando escribió las páginas de combate de *La muerte del Cisne.*

La narración no es otra cosa que el modo artístico y adecuado de exponer los hechos. El mayor encanto de la narración reside en el encanto del interés con que nos subyuga. Para narrar un hecho acertadamente se necesita conocerle bien y ordenar con método las circunstancias de que va acompañado. Cuando el hecho es ficticio, es necesario que nos cautive por su originalidad, su verosimilitud, por lo cierto de su color local y por la apropiada belleza de su estilo. La narración, además de distinguirse por su unidad, ha de cautivarnos por clara, por breve y por el ornato con que la hermosean el verbo, los episodios y el arte descriptivo. Es fuerza que existan en todo lo que narramos, por muy conciso que lo narrado sea, una exposición libre de afectaciones, un nudo cuyo interés no decaiga jamás, y un desenlace que nos satisfaga por lo imprevisto, por lo rápido, por lo completo y por la naturalidad de su armonía con los antecedentes que el relato encierra y el lector conoce. Leed los

cuentos de Alfonso Daudet y Guy de Maupassant. Leed á los historiadores como Melo y á los historiadores como Michelet.

Escuchad el ensueño de fray Benito, en el *Ismael* de Acevedo Díaz:

"No había sido Montevideo agredido todavía; y lo que es más raro, con nadie mantenía guerra.

"En uno de esos días serenos, una doncella vino al templo á hacer confesión auricular, y se la recibí. Iba á contraer matrimonio con un joven cadete de artillería, oriundo del que fué reino de León, casi un niño, pues apenas le apuntaba el bozo. Parecióme ella tranquila y feliz, como toda criatura que recién abre su espíritu al mundo. En pos de sus candores deslizados á mi oído sin la menor sombra de pecado, fuése alegre y sonriendo, complacida tal vez de una absolución sin reserva alguna. Ocurrióseme pensar, al mirarla, en aquellas vírgenes de los primeros tiempos, destinadas al sacrificio; pero, bien pronto disipóse en mi espíritu hasta el último detalle de accidente tan natural y común como el de una confesión....

"Una noche, sin embargo, ya olvidado todo, soñé que la niña había muerto en las vísperas de sus nupcias.

"¡Y de qué manera, Dios piadoso!

"Ví aquella noche en sueños agitarse su tronco sin cabeza, y tendidos sus brazos hacia el novio que la miraba mudo de terror, en tanto se removía en el suelo junto á la mesa del banquete, á un paso de sus deudos petrificados por el exceso del espanto, su cráneo hermoso y juvenil reducido á una masa sangrienta....

"El tiempo pasó, siguió diciendo el fraile, y vino el asedio por el ejército británico. Los cañones de la batería levantada frente al bastión del Sud, y las

poderosas fragatas acoderadas en la bahía, batían la muralla sin tregua, arrasando parapetos, merlones y esplanadas....

"La familia estaba reunida en el comedor, contenta y feliz, á pesar del conflicto. La costumbre del peligro dejaba sonreir á las almas buenas. ¡En medio de un turbión apocalíptico, un festín en el hogar! El cadete que acababa de limpiarse el sudor del combate, dichoso en sus cortos momentos de licencia, sentábase á la mesa. — La novia, lozana y fresca, coloreadas sus mejillas por el dulce calor de la ilusión — ¡extraña rosa que se abría entre el fuego del incendio! — estaba cerca de la cabecera, con los ojos en su amado. — La madre hacendosa iba á distribuir el pan y la sal á los que habían nacido para quererse, y era justo que allí cayese como bálsamo la dulce bendición del cielo. — Cariños concentrados, anhelosas solicitudes, atenciones exquisitas y amables, todo sincero y profundo por la misma ansiedad en que se vivía en tiempos tan borrascosos, en aquella intimidad lucía, un minuto antes del duelo y del quebranto.

"¡Crueles vísperas las de estas bodas de hierro y sangre!

"La artillería hizo oir de súbito su ronco estruendo de la parte del mar, y salieron de la fortaleza cercana notas sonoras de una música guerrera, que acompañaba el ruido de las descargas en las almenas. — El clarín vibraba en los ámbitos lejanos, y batía la tambora como un paso de ataque. — Los comensales que llevaban ya el alimento á la boca, quedaron inmóviles, en suspenso.

"El enemigo renueva sus fuegos, — dijo el cadete en actitud de levantarse.

"En ese instante la pared del salón en que se celebraba el festín humilde, donde ninguna mano fatídica

pudo trazar los caracteres del profeta bíblico, se abrió en su centro para dar paso á un grueso proyectil, que hiriendo víctima noble, fué á sepultarse en la opuesta entre una nube de polvo.

"Al silencio, siguiéronse gritos de horror y vióse en la semioscuridad, apagadas casi todas las luces de los candelabros por el viento de muerte, un tronco sin cabeza que saltaba en su asiento, lanzando hacia arriba un chorro de sangre tibia y humeante....

"¡Era la novia!"

V

La elocución, que recae sobre los objetos, se llama descripción. El objeto de ésta debe ser de tal índole que nuestra fantasía pueda representársele con vivacidad suma, á fin de que sepamos trasladarle al lienzo con claridad extrema. Para que el objeto responda sumisamente á nuestro propósito, debemos retratarle en el momento más oportuno, cuando mejor resalten las circunstancias características que deseamos reproducir ó significar, oponiéndole los antagonismos á que el caso se preste, de manera que los contrastes actúen en la descripción como las sombras actúan en un cuadro holandés, de modo que sean útiles al color y que hagan más hermosa la divina belleza de la luz. La descripción, en cuya importancia no necesita insistir mi pluma, debe presentarse de un modo natural, como algo integrante é imprescindible del capítulo que la encierra, con los atavíos ajustados al tono de la labor de que forma parte, y vivificada por el mismo espíritu cuyo aliento da vida á toda nuestra obra. Marcos Sastre, — chiquito, aceitunado, de calvicie grande y dulce de maneras, — es un maestro en

el arte de describir, como son maestros en el arte de describir, cada uno á su modo, Manzoni y Chateaubriand.

Ya hemos dicho que la descripción es una hipotiposis de más complejidad y de más dimensiones que el cuadro. La descripción reviste importancia suma para los romancistas ó noveladores. Cortejón la define como "una pintura tan animada y viva, así de lo material como de lo abstracto, que parezca se está viendo". — El mismo Cortejón asigna á esta figura dos condiciones indispensables: "el poder de evocar lo que se ha visto ó lo que el artista se imaginó", y "el poder de evocarlo con tal relieve que juzguemos lo pintado nueva realidad, ya por la imagen ó ya por el efecto de sus pormenores más característicos." — Es necesario DESCRIBIR PARA HACER VER, á modo de Homero, como quieren la preceptiva de Cortejón y el libro de Albalat.

Esto no se consigue aglomerando, por sed de exactitud, detalles sobre detalles. Entre las condiciones de los seres y de las cosas, debemos elegir las más significativas, ganando en concentración y en intensidad lo que perdemos en magnitud y en desmenuzamiento. El uso de lo inútil, el placer de detenerse en la pintura de lo trivial, dispersa y cansa nuestra atención, impidiendo á la imagen esculpirse con brío en la retina de nuestra memoria. Á fuerza de puntualizar, ganosos de hacer ver, lo que conseguimos es confundir, dándose el caso, no pocas veces, de que lo accesorio absorba y anuble á lo característico, como ocurre en ciertos sonetos de Petrarca y también en ciertas abrumadoras enumeraciones de Emilio Zola.

Domingo Arena, — periodista, legislador y jurisconsulto de inteligencia clara y primoroso estilo, — nos describe así un *Paisaje de sierra:*

"Ya desde allí se veía la sierra cortando el horizonte casi de Norte á Sur, como una muralla cenicienta de líneas sinuosas que se extendían más allá de lo que alcanzaba la vista.

"Un camino vecinal llegaba hasta ella, atravesando al principio un camino bajo de tierra negra, que reblandecida con las lluvias, transformábase en extenso bañado, conservando, al endurecerse, entre su pasto grueso que crecía en matas aisladas, la huella de cuanto animal ó vehículo lo atravesaba.

"Más adelante se levantaban pequeñas lomas que á poco andar se volvían cuchillas, al mismo tiempo que el pasto se afinaba y se extendía corto y tupido como un tapiz, hasta que, quebrándose más y más el terreno, y haciéndose muy pedregoso, se llegaba á los cerros, más numerosos á medida que se avanzaba.

"Finalmente se enfrentaba á un paredón alto y continuo que ensanchaba en aquel lugar en forma de semicírculo. Presentábase inaccesible por todas partes y con su verde superficie llena de arrugas y protuberancias, salpicado á ratos de arbustos alimentados por pequeños manantiales; de rocas salientes que parecían desplomarse sobre el que las miraba, y de animales que en algunos puntos á donde se podía llegar pastaban tranquilamente, mirando á veces con curiosidad á sus compañeros del bajo como sorprendidos de verlos desde allí tan chiquitos.

"Para subir aquello que interceptaba el paso se necesitaba una escalera enorme proporcionada á la enormidad del obstáculo, y eso había hecho la naturaleza construyendo una con la ruda magnificencia de quien todos los materiales y las fuerzas todas tiene á su alcance.

"La formaba un girón del muro semejando uno de los tantos cerros que por allí andaban y que por el

esfuerzo de un Hércules nacional sin leyenda hubiese sido echado hacia atrás y aplastado y soldado á la gran muralla; haciendo más verosímil la comparación los zanjones que rodeaban la base como si la tierra se hubiese desgarrado al empuje, y el monte que crecía á los lados — á guisa del callo de cicatrización que se forma al juntarse los labios de una herida, — por donde subía el camino costeando los árboles y encaramándose poco á poco hasta la cima.

"Y en aquel pequeño bosque encajonado en una garganta donde abundaban pitangueros, talas y espinillos que en verano lo llenaban de sus coloreados frutos y del perfume de sus flores, fijaba su residencia toda una colonia de los hijos de nuestras pequeñas selvas.

"Se veían allí hermosas y extrañas mariposas acariciándose al volar con sus grandísimas alas, y moviéndose con tanta lentitud que parecían hojas muy tenues columpiándose en el aire; picaflores sin parar un momento buscando con sus largos y delgados picos el néctar en el fondo de las flores; carpinteros, cuervos y entre otros pájaros de distintas clases, descollando en las copas de los árboles, algunos loros, los tontos de la familia alada, que como los tontos de todas partes, envanecidos con el colorido de sus vestiduras, no hacían más que gritar, llenando el aire con su insulsa cháchara; mosquitos que volaban en montones formando copos, y moviéndose de una manera ordenada, disciplinada, como un batallón al son de su música de zumbidos; y por el suelo algún apereá jugueteando entre los troncos, que al menor ruido corría atropelladamente para la cueva; y todos aquellos seres se movían más, chillaban más cuando algún viajero atravesaba su vivienda y hasta las ramas parecía que aguzaban más sus espinas para clavarlas en las ropas del intruso y desgarrárselas.

"Cuando saliendo del monte se llegaba á lo más alto se dominaba desde allí un panorama incomparable.

"Hacia el Este, y del lado de donde venía el camino, se veía un caos, un momento de delirio de la naturaleza traducido en moles de granito, como si la tierra hubiese querido mostrar la exuberancia de fuerzas que encierran sus entrañas, sembrando en una ancha faja de su superficie, desordenadamente, cerros de todos tamaños y figuras, cónicos los unos, achatados otros y algunos rodeados en su cúspide de un círculo de matas y arbustos. Al Sur otras elevaciones cortaban por completo el horizonte; hacia el Oeste y empezando desde allí mismo las vertientes de la pequeña cuenca de una zanja la cual completamente cubierta de pajas y pastos verdes, secos, y algunos floridos, parecía una víbora enorme de muchos colores, que tendida á lo largo en el bajo, se enroscaba un momento al rededor de unos árboles é iba á hundir su chata cabeza en un arroyito, quien después de serpentear mucho tiempo en la sierra, cansado de que sus aguas en el incesante trabajo de siglos no hubieran podido labrarse más que un mezquino lecho sobre los lomos resbaladizos de la misma, despuntó el paredón y buscó el llano, donde se le veía correr medrado y satisfecho; más al Oeste todavía, se divisaba un cerro muy grande cuya cima pedregosa brillaba como una calva enorme reflejando los rayos del sol; y más lejos, otra vez el caos, el delirio de cerros, que seguían viéndose los unos como encaramados sobre las espaldas de los otros, hasta que los últimos, los más distantes, se proyectaban en la bóveda azul como una decoración monstruosa de un escenario colosal."

Á veces la descripción toma un marcado tinte narrativo, como en este fragmento de Francisco Bauzá:

"El trabajo de segar parece más complicado de lo

que es, y es más sencillo de lo que parece. Á primera vista, cuando se mira á un segador armado de su hoz filosa y abrazándose al trigo al mismo tiempo que tira el corte hacia adentro, cree uno que es inminente el peligro que corre el hombre de cortarse, y mucha la fuerza que hace para coger la brazada de mies; pero luego de observarle con tiento, conviénese en que la baquía suple á todas las dificultades, pues el segador tiene un tacto especial para hacer su trabajo. Cada brazada que corta, la lía inmediatamente con un tallo del mismo trigo cortado; á esta operación se llama *engavillar,* y á cada mazo así liado *gavilla.* Las gavillas de trigo se van dejando en el campo, hasta que llega el momento de formar las parvas. El segador ó los segadores empleados en el corte y engavillamiento del trigo, se detienen en la operación, según sea de grande ó de pequeña el área de tierra cuyo dueño les ha puesto á su servicio. Suele suceder también que el deseo de concluir pronto, ó lo reducido del local cuyos frutos se cosechan, hagan que el dueño de casa prefiera no engavillar el trigo". — "Las trillas empiezan en los últimos días de Diciembre y concluyen con el mes de Febrero. Para prepararse á la trilla, el labrador comienza por alquilar la mulada ó yeguada que debe pisar el grano. En seguida forma la *Era,* que es un corral provisorio de palos enclavados en tierra, separados por espacios regulares entre sí y maneatados con correas de cuero que se enlazan de uno en otro. Si la cosecha es mucha, se forma más de una era. Luego que la era está formada, empiézase á trasportar el trigo para hacer la parva: hay ocasiones en que el trigo se trae en carretas, mas otras veces no se hace así, porque todo depende de la cantidad de grano que ha de trillarse. El trigo se va colocando en la era de mayor á menor, con el fin de

que en esta proporción asuma su forma tradicional la proyectada parva. Cuando la parva queda concluída, se la cubre con cueros para librarla de los rocíos fuertes ó de los aguaceros tan frecuentes en el verano. Con esta operación concluyen los preparativos para la trilla, y el labrador espera el concurso gratuito de sus vecinos, y el concurso interesado del dueño de las tropillas de mulas y yeguas que deben ayudarle en su faena." — "Por fin llega el día de la trilla. — ¡Día de júbilo más grande no lo hubo nunca en casa del labrador! Desde muy temprano se ven aglomerados en la cocina los cargueros de leña y de provisiones que han de servir para regalo de los concurrentes, testificando á la vez el empeño del jefe de la casa en obsequiarles. El patio y las habitaciones están más barridos que de costumbre: los muchachos y los perros corren á escape por todos lados: la hora de levantarse se ha anticipado ese día sin protestas por parte de nadie." — "El trabajo de la trilla prosigue todo el día, hasta que la parva está deshecha y el grano completamente separado de la paja. Entonces comienza la operación de reconstruir la parva con el grano solamente. Quítanse los animales de la era, y algunos individuos provistos de *aventadores* y *rastrillos* van echando los cimientos de la nueva parva. Cuando todo el grano se ha aparvado, bárrese la era, y se echa una capa del polvo sobrante sobre la parva, á fin de resguardar su superficie de la lluvia. La paja se amontona para aprovecharla más tarde, sea vendiéndola á los fabricantes de ladrillos, sea empleándola en el abono de la tierra que la recibe de buen grado cuando se la dan en esa forma. Puede decirse con propiedad que sólo cuando la parva está rehecha, la paja amontonada y la era barrida, es que el trabajo de la trilla ha concluído. Entonces los trabajadores se limpian

por última vez el rostro, beben el último trago, se restregan las manos y echan un cigarro como complemento de las fatigas del día. Arrímanse los unos á los otros y emprenden conversación, á la cual hace coro el dueño de casa." — "Como que la asistencia á los trabajos más pesados es común, también las diversiones son recíprocas. El labrador que trilla hoy en su casa, se trasportará dos días después con su familia á ayudar á trillar en casa del vecino. Por manera que los meses de trilla son meses de fiesta en el campo, y aun cuando las personas que se ven sean con pocas excepciones las mismas, el número de ellas es tan crecido, que llena la casa donde van y suscita la ilusión de que es nuevo cuanto rodea al espectador. Cada casa alberga en su seno un día de esos, á todo el vecindario de que ella forma parte. Regularmente imprime en los circunstantes una sincera alegría la actividad á que todos se someten, y como igualmente activo se muestra el mirón de oficio que el trabajador de buena fe, concluye la fiesta á muy entera satisfacción de los presentes. Los últimos que trillan, aunque suelen ser los más pobres, no por eso son abandonados de sus compañeros, y aun bajo ciertos respectos son más favorecidos si cabe por la afluencia de curiosos que no quieren desperdiciar las últimas emociones que les proporciona el año. Este es en resumen, todo el lujo y todas las fiestas que se permite el labrador."

La narración es siempre una hipotiposis. El que narra, por lo común, pinta con más ó menos riqueza de color. Ved este cuadro agreste de Santiago Maciel:

"Ya era mediodía, cuando don Ubaldino notó que venía hacia él un novillo espléndido, con la cabeza erguida, la cola flotante, chispeantes los ojos. Sobre su ancho lomo caían los lazos de sus perseguidores, sin lograr aprisionarle.

"El dueño de la estancia, impelido por sus viejas aficiones de campero, gritó á la gente: — Dejénmelo á mí.

"Ágil, á pesar de sus años, montó en el primer caballo que halló listo y agarró el lazo, desarrollándolo con elegancia y rapidez; lanzóse á la carrera alcanzando al toro. El lazo, bien tirado, cortó silbando el aire y la armada cerróse de un tirón. Cimbró la trenza crujiendo las caronas y el parejero cinchó, dando balances. El toro mugía y resollaba, atropellando á los perros que le mordían los garrones.

" — Cuidao con la embestida, — gritaron de todas partes.

"Pero don Ubaldino, seguro de su éxito, espoleó al caballo, y arrastró al novillo, que tan pronto se paraba, escarbando el suelo, como se adelantaba, enredándose torpemente en el lazo, y se abalanzaba con furia haciendo brillar al sol el lustre de su aguda cornamenta. Algunos hombres le arrearon para llevarle á los fogones; un pial certero le tumbó; la carne chirrió bajo la ardiente marca, y el capataz, excediéndose le castró de un solo tajo.

"Como si el animal se hubiera dado cuenta de la salvaje humillación, se levantó de súbito, ciego de fiereza, atropellando á todos los que se le acercaban. El lazo que le tenía sujeto, rompióse junto á la argolla, elevándose como un elástico soltado bruscamente. El estanciero comprendió el peligro en que estaba y quiso desviarse, pero no tuvo tiempo; su caballo recibió la cornada cayendo herido. Un jinete se acercó entonces, llamando la atención del animal, para atraerle, pero él siguió corriendo en línea recta. Se produjo un movimiento de espanto, cuando algunos gauchos quisieron salirle al encuentro, sin poder conseguirlo.

"Las mujeres, que aun permanecían dentro del carruaje, consternadas, vieron al novillo dirigirse á ellas, bufando, con las astas rojas de sangre y las fauces llenas de espuma. El payador, que se encontraba cerca, se puso de pie instintivamente y se interpuso estirando los brazos para amortiguar el choque. Se le vió bambolear y caer herido en el pecho. Un grito se alzó sobre todos los clamores en el instante mismo en que un tiro de lazo rápido y bien dirigido aprisionó á la res, que se desplomó con los garretes cortados y los ojos aun velados por la rabia."

Gracias á su latina imaginación, les cuesta poco á nuestros escritores describir ó narrar con garbo y fluidez. En esa facilidad reside, especialmente, su desventaja. ¿Á qué fin aprender un arte que se posee por don instintivo, por embrujado privilegio de cuna? La sangre que corre por las venas de nuestra raza es sol diluído. El sol es un colorista maravilloso. El sol matiza de blanco á los capullos del guayacán, de rojo á los ramilletes de la ceiba montés, de amarillo á las ramazones del aromo espinero, de verde al plumaje finísimo del colibrí, y da tintes de azul al negro de las plumas del tordo silbador, enamorado y aventurero. Es verdad que el sol derrocha sus colores con descuidada prodigalidad y sin mucha justicia. Se entretiene en policromar, con haces de relumbres de piedras preciosas, á las víboras de colmillo ponzoñoso y forma de látigo. No hay nada tan lindo como el coselete de la mosca que inocula el carbunclo. Los mismos defectos de derroche del sol de la raza, tienen la pluma y el verbo de la raza nuestra. No sabemos ser sobrios. No sabemos fijar nuestra atención y nuestro pincel en los detalles útiles, en los característicos, en los únicos detalles que se quedan fuertemente grabados en los ojos del alma. ¿Para qué ordenar? ¿Para

qué elegir? El sol lo dora todo, y todo nos atrae, y todo lo hallamos digno de entrar en el lienzo. ¡Qué viva lo que toca la crencha de oro de la luz del sol!

De esta rumbosidad nace un doble error. En unos, el error de lo incaracterístico de la visión, confusa por plétora de líneas ó plétora de tintes; y en otros, el error de no sensibilizar, espiritualizándolas artísticamente, sus descripciones. Trasladamos lo que los ojos ven, apasionándonos sólo del relumbre de lo que vemos; pero sin llegar al alma de las cosas que describimos, lo que explica la igualdad que existe en los lienzos más sabios de nuestros pintores, porque todos nuestros pintores, devotos de la luz, aciertan con lo álgido del color, pero no con la psicología de las cosas en el instante en que las contemplan para traducirlas en ritmos ó en pensares. La naturaleza es para nosotros una mujer hermosa, escultural y ardientemente lúbrica; pero á la que adoramos con los sentidos, y como todos los amores de los sentidos son el mismo amor ciego y sin mañana, todas las descripciones que nacen de ese amor tienen un aire de familia que nos desconcierta y nos desazona. Se diría que no hacemos sino copiarnos los unos á los otros, cuando imprimimos en el papel lo que nos dijeron el monte y la cañada, el río y la loma, naciendo esta insuficiencia en el describir de nuestra costumbre de no mirar hondo, rasgando la muralla que la luz, que todo lo generaliza, levanta entre nosotros y el espíritu de las cosas, lo que nos impide dar á un árbol, á un nido, á un montón de hierba, á un trozo de cuchilla, á una puesta de sol, á un rancho que humea sobre la planicie, lo que tienen de diferencial, de propio, de personalismo, de unidad psíquica. Vemos mucho, en montón, deslumbrados, superficialmente; pero el culto de la naturaleza, aquel culto que da al suspiro del viento,

al canto del ave, al vaivén de la flor, al cruce del insecto por la hojarasca, voces de cosas vivas, inefables y llenas de misterio, como ecos de las cosas que bullen dentro de nuestro ser, nos es todavía desconocido. Y sin embargo, sin ese culto, no hay descripción que sea digna de ser amada, porque el espíritu, á través de la naturaleza, busca al espíritu, sabiendo que la forma desaparece al modificarse, pero que jamás muda ni desaparece la corriente de simpatía que hace que los átomos se desposen para fecundar y reverdecer los cielos, los mares, las frondas, los nidos, todo lo que es luz, todo lo que es ala, todo lo que es música, todo lo que es perfume, todo lo que es vibración, todo lo que es substancia y magnetismo en el Universo!

Dice Hermosilla: "La descripción consiste, como su mismo nombre lo indica, en que no contentos con nombrar un objeto, lo hacemos visible en cierto modo, individualizando sus propiedades y circunstancias." — Las descripciones de seres ú objetos materiales inanimados es lógico que sean "fieles y animadas, es decir, que nos pongan el objeto á la vista con tanta puntualidad, y le retraten tan al vivo que nos parezca que le estamos viendo." — En las descripciones del exterior de una persona verdadera debemos hacer que sobresalga lo sustancial ó caracterizante con "algunas bien entendidas pinceladas", para que las facciones de la persona que retratamos, como copia fiel de su naturaleza física, sean de tal modo las suyas que á ninguna otra puedan convenir, condición mucho más imprescindible todavía cuando se trata de poner de relieve algún rasgo de índole moral, como los celos ó la codicia. — Las descripciones se hacen, como ya hemos dicho, "ó enumerando simplemente las partes, cualidades y circunstancias del objeto, ó diciendo además algo de cada una de ellas." — La segunda de estas

formas de describir se llama *distribución.* — "Para emplear con oportunidad estas dos formas téngase presente que la segunda supone más tranquilidad en el que habla, y la simple enumeración cierto grado de viveza y de movimiento en la fantasía." — Si se individualiza con demasiada prolijidad una serie de ideas, ó si se enumeran con demasiada prolijidad las partes de un todo, el estilo se hace difuso y la descripción se vuelve fastidiosa. Leed á Hermosilla.

La descripción, que en muchas ocasiones describe narrando, debe ser pulcramente clara, no debe traducir sino los caracteres más esenciales de lo que pinta, y debe, por último, sensibilizar lo inerte, para que lo inerte, por la divina virtud del amor, nos conquiste la voluntad. Todos los objetos, los materiales y los abstractos, pueden ser descriptos; pero la descripción científica se diferencia de la literaria en que la primera, que sólo tiende á la exactitud, se dirige al entendimiento, en tanto que la segunda, que sólo tiende á la belleza como fin principal, se dirige á nuestras facultades imaginativas. Ambas necesitan analizar el objeto que quieren darnos á conocer, singularizando sus circunstancias y propiedades; pero en tanto que la ciencia no está obligada sino á reproducir lo verdadero como verdad, la literatura está obligada á describir la verdad con vida, á espiritualizar la verdad, haciendo que la verdad sea, á la vez, verdad esplendente y hermosura animada. Los epítetos, las metáforas, las antítesis, los apóstrofes, las paradiástoles y muy especialmente las prosopopeyas, son adornos de lícito manejo en la descripción, siempre que broten del asunto de un modo natural, como la luz del astro, porque las imágenes, cuando se las emplea artística y oportunamente, son modos de sentir que dan á lo verdadero la fuerza poderosísima de

lo psíquico. En todo lo que toméis para describirlo, hombre ó pedruzco, incendiad un alma. Haced de vuestra polipersonalidad una gran misericordia, un amor incansable, y siempre fecundo, y siempre comprensivo, para que todo lo que toque la llama de ese amor, estrella ó insecto, nazca dotado de la virtud invalorable de hacerse entender y hacerse adorar. Que vuestra musa logre que la roca se convierta en raudal y se tapice de espléndido verdor, como hizo, en las grandes arideces del desierto arábigo, la vara embrujadísima de Moisés. Leed las poéticas descripciones que del cantor y del vaqueano nos trazó la pictórica pluma de Sarmiento.

Para que veáis claro lo que quiero decir, os transcribo esta página, en que se funden la descripción y la narración, del autor del *Facundo* y *Recuerdos de provincia:*

"Esta singular victoria dió nuevos bríos al espíritu de reforma; y después del estrado y los santos, las miradas cayeron en mala hora sobre aquella higuera viviendo en medio del patio, descolorida y nudosa en fuerza de la sequedad y los años. Mirada por este lado la cuestión, la higuera estaba perdida en el concepto público, pecaba contra todas las reglas del decoro y de la decencia; pero, para mi madre, era una cuestión económica, á par que afectaba su corazón profundamente. ¡Ah! ¡si la madurez de mi corazón hubiese podido anticiparse en su ayuda, como el egoísmo me hacía ó neutral ó inclinarme débilmente en su favor, á causa de las tempranas brevas! Querían separarla de aquella su compañera en el albor de la vida y el ensayo primero de sus fuerzas. La edad madura nos asocia á todos los objetos que nos rodean; el hogar doméstico se anima y vivifica; un árbol que hemos visto nacer, crecer y llegar á la edad provecta, es un

ser dotado de vida, que ha adquirido derechos á la existencia, que lee en nuestro corazón, que nos acusa de ingratos, y dejaría un remordimiento en la conciencia si le hubiésemos sacrificado sin motivo legítimo. La sentencia de la vieja higuera fué discutida dos años; y cuando su defensor, cansado de la eterna lucha, la abandonaba á su suerte, al aprestarse los preparativos de la ejecución, los sentimientos comprimidos en el corazón de mi madre estallaban con nueva fuerza, y se negaba obstinadamente á permitir la desaparición de aquel testigo y de aquella compañera de sus trabajos. Un día, empero, cuando las revocaciones del permiso dado habían perdido todo prestigio, oyóse el golpe fuerte del hacha en el tronco añoso del árbol, y el temblor de las hojas sacudidas por el choque, como los gemidos lastimeros de la víctima. Fué este un momento tristísimo, una escena de duelo y de arrepentimiento. Los golpes del hacha higuericida sacudieron también el corazón de mi madre, las lágrimas asomaron á sus ojos, como la savia del árbol que se derramaba por la herida, y sus llantos respondieron al estremecimiento de las hojas; cada nuevo golpe traía un nuevo estremecimiento de dolor, y mis hermanos y yo, arrepentidos de haber causado pena tan sentida, nos deshicimos en llanto, única reparación posible del daño comenzado. Ordené la suspensión de la obra de destrucción, mientras se preparaba la familia para salir á la calle, y hacer cesar aquellas dolorosas repercusiones del golpe del hacha en el corazón de mi madre. Dos horas después la higuera yacía por tierra enseñando su copa blanquecina, á medida que las hojas marchitándose, dejaban ver la armazón nudosa de aquella estructura que por tantos años había prestado su parte de protección á la familia."

En este relato lo que menos nos importa es lo que se cuenta. Lo que nos importa es el árbol en derrumbe y la mujer en lágrimas. Gracias á la virtud evocadora del pincel maestro, vemos á la vieja amiga de la vieja casa, de copa verdinegra y cuyas ramazones iban á frotarse contra las paredes del nido patriarcal, quejarse bajo el hacha, que la martiriza, de la ingratitud de los que jugaron sobre su tronco y comieron sus frutos, como vemos á la mujer, que á la sombra de aquel árbol benigno soñó sus novelas de juventud y amamantó á sus hijos, pensar, con angustias en el corazón y nublados en las pupilas, en lo poco que valen los viejos sin frescura para la juventud ansiosa de novedades. La higuera en el suelo, con sus hojas mustias y sus troncos partidos por el hacha, no es sólo el cadáver del árbol familiar para aquella mujer. ¡Es el cadáver de toda su vida y el anuncio de que ya terminó su misión terrena!

Sarmiento tuvo el don de convertir en imágenes sus relatos, describe más que narra, y su estilo es una hipotiposis que nunca termina. Es así, y no de otra manera, que debe ser siempre la descripción.

La descripción acepta todas las observaciones, por agudas que sean. Se complace de que la ilustren convirtiéndola en reflexiva y civilizadora. La sentencia, la sátira y la paradoja no la contrarían ni le arrugan el ceño. Los tropos, las figuras de dicción y las figuras de pensamiento realzan y avaloran el brocado de su lenguaje, como el oro y las piedras finas realzan y avaloran un manto real.

De Eduardo Wilde:

"Uno de esos días no hubo sol, pero en cambio llovió; llovió á torrentes. El patio se llenó pronto de agua, y las gotas saltaban formando candeleritos y ampollas esféricas que la corriente arrastraba. Estos

millones de seres fugitivos corrían como si estuvieran apurados, al son de la música del aguacero con acompañamiento de truenos y relámpagos. Había en el aire olor á tierra mojada, perfume inimitable que ningún perfumista ha fabricado, y revoloteaban en la atmósfera las luces de cristal de las gotas saltonas y acompañadas por el ruido inmutable, acompasado, monótono, variado, uniforme, caprichoso, metálico y líquido, propio sólo de la lluvia. Yo habría querido petrificar mis sentidos y que la lluvia continuara eternamente. Allá lejos, en el horizonte limitado por cerros rojos ó grises que punzaban el cielo con sus picos, el agua caía en hilos paralelos á veces, ó en torbellino, en polvo cuando el viento arreciaba, en bandas ó fajas impetuosas, según los sacudimientos de la atmósfera, y precipitándose por las hendiduras y las pendientes, llegaba roncando al río para enturbiar su clara corriente. Las nubes viajaban por los cielos en montones, como arrastradas por caballos invisibles, azotados por los relámpagos que cruzaban como látigos de fuego en todas direcciones. El cielo en sus confines semejaba un campo de batalla; el oído estremecido recogía el fragor de la pelea, y los ojos seguían el fulgor de los disparos de la gruesa artillería eléctrica. ¡Pobres viajeros con semejante lluvia! Mi imaginación los acompañaba en su camino por los desfiladeros, por los bañados, y los veía recibiendo el agua en las espaldas, con el sombrero metido hasta las orejas y con la inquietud en el alma; aquí atraviesan un río cuya corriente hace perder pie á los caballos, allí cae una carga, más allá se despeña un compañero cuya cabalgadura se espantó del rayo. ¡Pobres navegantes con semejante lluvia! Sobre la cubierta de la nave solitaria que toma un baño de asiento y una ducha al mismo tiempo en el océano, corren los marineros con

sus ropas de tela perfumadas con brea, á recoger las velas, mientras el capitán se moja las entrañas con ron en su camarote, para que todo no sea pura agua. Las puntas de los mástiles convidan centellas, la lona se muestra indócil, la madera cruje, y el buque se ladea sobre las ondas como si fuera un sombrero de brigadier puesto sobre la oreja del mar irritado." —

— "Cuando estaba yo en la escuela (tiempos duros aquellos), y comenzaba la lluvia, el maestro, un terrible maestro, se distraía ó se dormía con el ruido narcótico del agua, y mi Catón, mi Robinsón Crusoe y mi plana se retiraban al infinito; yo sólo existía para adormecerme con la elegía de la lluvia. Una deliciosa estupidez se apoderaba de mí, sin que fueran capaces de sacarme de ella todos los Catones posibles, todos los parientes de Robinsón, todas las generaciones de maestros, ni todas las planas de la tierra. ¡Con qué envidia miraba á los pobres diablos que pasaban por la calle chapaleando en el barro y pegándose en las paredes para evitar el agua, ó á los provistos de paraguas que hacían un redoble al enfrentar las ventanas, merced á las gruesas gotas del tejado que, resbalando por la tela de seda ó de algodón, iban á colgarse de las varillas como lágrimas en una pestaña colosal! Nunca pude comprender por qué no daban asueto en los días de lluvia. El aire era libre, los pájaros volaban libremente, el ganado pastaba con libertad en los campos, el agua corría independiente por el suelo, buscando á su albedrío, ó al de la gravedad, los declives. ¿Por qué todo esto no estaba en la escuela como yo, ó por qué la escuela no era el campo, nosotros las vacas, los libros, la yerba y el maestro un buey manso y gordo, semejante á esos aradores incansables ó indolentes que miran con estoicismo la picana y con supremo desdén á los transeuntes? Años

más tarde, en el colegio, la lluvia solía venir á embargar mis sentidos, y muchas mañanas, antes que sonara la fatídica campana que nos llamaba al estudio, me despertaba oyendo llover como si el agua hubiera trasnochado y estuviera ya en movimiento á esa hora. Mi pensamiento volaba entonces á mis primeros años; me cubría la cabeza con las frazadas y mientras la lluvia cantaba en voz baja todas las elegías de la desdicha, mi delicia era representarme mi casa, las personas que conocí y amé primero, y mi propia figura correteando sin zapatos por el patio anegado. Más tarde todavía, en el hospital, mientras estudiaba medicina, en mi cuarto húmedo y sombrío, la lluvia caía mansamente sobre los árboles de los grandes y solemnes patios, acompañando á bien morir á los que espiraban en las salas. La lluvia tristísima sonaba entre las hojas y el cráneo de algún pobre diablo, exnúmero de la sala tal y famosa pieza anónima de anfiteatro, que me miraba con sus cuencas triangulares y obscuras como si quisiera entrar en conversación conmigo acerca del mal tiempo."

"Más allá, en la vieja ciudad, álzase un convento sombrío, pesado, vetusto, como un elefante entre las casas; una ventana microscópica, trepada en la pared enorme, da paso á la luz que penetra sigilosamente en la celda de un fraile, para insultar con la novedad de sus rayos, una cama vieja, una mesa vieja y una silla vieja también, tres muebles hermanos en flacura que instalaron allí su osamenta hace dos siglos y en los cuales mil generaciones de insectos han llegado en la mayor quietud á la edad senil. La bóveda amarillenta da atadura á cortinas colosales de telarañas, donde yacen aprisionadas las momias de las moscas fundadoras y donde merodean silenciosas arañas calvas y sabandijas bíblicas enclaustradas, aun cuando

no siguen la regla de la orden. Allí se han enloquecido de hambre las pulgas más aventureras é ingeniosas, y las polillas, después de haber roído todas las vidas de los santos, han entregado su alma al creador bajo los auspicios de la religión. Un libro con tapas de pergamino se aburre de sí mismo entre las manos de un padre también de pergamino, que mira desde la altura de sus setenta años, con ojos mortuorios de ágata deslustrada, las letras seculares de las hojas decrépitas é indiferentes. En el patio del convento crecen los árboles sobre las tumbas de los religiosos y la lluvia que cae revuelve el olor á sepulcro de la tierra abandonada. La mente del padre, huída de su cerebro, vaga por no sé dónde, mientras él, estúpido de puro santo y sordo de puro viejo, no oye los salmos que canta el agua desplomándose de los campanarios y azotando los claustros. Las pasiones han abandonado su corazón, los años han secado su cuerpo, han obscurecido sus sentidos y lo han arrojado ahí sobre esa silla, para que vegete en vida sin más instigador que el tañido de la campana que estremece su cerebro, habituado á conmoverse á hora dada por la costumbre cotidiana que lo obliga á cumplir sus deberes maquinales. Dulce vejez sin dolores y sin enfermedades, premio de la vida austera, tú que marchitas los sentimientos y despojas de aguijones el corazón del hombre, ¿por qué no dejas siquiera los oídos abiertos para escuchar la lluvia que dice tantas dulzuras al desfallecimiento y al moribundo? Y mientras el viejo duerme su vida, en la ausencia de todos los excitantes de los sentidos, abandonado de sí mismo en su celda helada, la lluvia saltando sobre los tejados, apurada por las calles, chorreando por las rendijas, mandando su agua por los albañales ó formando arco iris en los horizontes, refresca, anima y vigoriza la naturaleza,

ó enferma y destruye los gérmenes de la existencia humana. Y mientras el viejo reposa sus órganos faltos de acción en su silla fósil, la lluvia, deslizándose por los muros grises, serpentea lentamente por las hendiduras, buscando su tumba al pie del edificio, ó chocando con los obstáculos produce con sus gotas desarticuladas un ruido de péndula que convida á morir. La lluvia redobla en las bóvedas; en la iglesia desierta resuena la voz del religioso que dice sus rezos con murmullos nasales, teniendo la soledad por testigo; las naves están frías, el piso yerto, los altares extáticos como decoraciones enterradas en el teatro de alguna ciudad ahogada por las cenizas de un volcán y las imágenes de los santos, con los ojos fijos y los brazos catalépticos, parecen aterrorizadas por la lluvia que asedia, embiste y golpea las dobles puertas claveteadas."

La descripción, como descripción, no necesita de tantos y tan sabrosísimos condimentos. Le basta y sobra con describir, cuando describe sincera y artísticamente, para ser perdurable y ganarnos la voluntad. Siempre que refleja una impresión personal profunda, la descripción es viviente y hermosa. Yo no conozco estilo que mejor describa que el estilo sin manchas y con mucho sol de Manuel Bernárdez, que es un amorosísimo de la naturaleza y que tiene también filosóficos dejos, hijos de original y sutilísima observación. En el modo de ver la belleza natural y en el modo de traducirla, Manuel Bernárdez, siendo mucho más opulento en el vocabulario, me recuerda en ocasiones á Pío Baroja.

Oidle:

"Me atrae el grandioso Anconquija y me seduce ese tema del trabajo que llena la inmensa vega de rumores, de cantos, de chirriar de rodados y engranajes,

voces de mando, ludimientos de fardos, pitadas y resoplidos de locomotoras, que van y vienen, acarreando largos convoyes de caña. En el vastísimo mar dorado de los cañaverales, amarillentos por las heladas tempranas, se ve el avance de las cuadrillas de cortadores que van, machete en mano, con un canto monótono, acostando á millares, con golpes cadenciosos, las apiñadas cañas, cuyo dulce humor salpica las caras atezadas al recibir el machetazo. Brillan al sol las armas del trabajo; los carros se colman y emprenden pesadamente el camino del ingenio, se vuelcan y tornan por más, y los cortadores avanzan sin cesar, y van agrandándose en el manto inmenso y dorado de los cañaverales sin término visible, los manchones obscuros de los rastrojos. Mujeres atareadas se ven ir de un lado á otro, en las faenas domésticas, ó llevando el desayuno á sus hombres. Un resuello de actividad, un vigoroso y continuo afán de trabajo se percibe, sube, como un jadeo, del inmenso valle en fiebre, todo él sacudido por la ráfaga activa, de confín á confín. Hacia todos los rumbos del horizonte las altas chimeneas de los ingenios desflocan sus largos penachos de humo; como oriflamas del incruento combate, cantan gallos matinales en las alegres granjas de los colonos y en las humildes chozas de los peones cañeros; donde quiera hay un hogar, donde pululan niños de piel cobriza, unos afiebrados, ojerosos, con el verme del chucho en la sangre, otros, sanos y bien nutridos, con frecuencia pegajosos por lo dados que son y por la melaza que los satura. Hasta los perros rancheros están gordos: ¡buena señal! ¡Nunca llegues á posar donde veas perro flaco! Los perros cañeros saben que el que llega, sea quien sea, es bien visto en la casa y no le ladran; salen, olfatean, porque el perro no puede dominar el afán de saber á qué huele

cualquier novedad, — pero proceden amistosamente, diciendo todas esas cosas tiernas que saben expresar los perros, especialmente con la cola, echando rúbricas al aire, como firmando un tratado de amistad que ellos no violan jamás, — porque el perro no es de los que borran con el colmillo lo que han suscripto con el rabo."

No acabaría nunca si me empeñase en transcribiros todas las descripciones que me han embelesado. No quiero, sin embargo, pasar en silencio un trozo del artículo que *La presa de San Roque,* en las cumbres de Córdoba, inspiró á la discretísima y bien cortada pluma de Daniel Muñoz:

"¡Maravilloso espectáculo! Aquella abra es la vasta cuenca del lago que el artificio del hombre ha creado apresando las aguas fluentes de los surtidores de la sierra y las llovedizas que embalsa en sus laderas para utilizarlas como fuerza, como luz, como vida de la región de que puede decirse era "campo de soledad, mustio collado", que es ya hoy risueña campiña y que será mañana emporio de mil riquezas á poco que la industria siente en ella sus talleres y que el capital afluya en procura de los pingües rendimientos que le brinda."— "Un inmenso paredón que empotra sus extremidades en la roca viva de los flancos de dos cerros altísimos detiene el paso de las aguas que antes desperdiciaban su potencia corriendo ociosamente por el fondo de la quebrada, y las almacena en aquel enorme depósito que forma un lago amplio y azul en cuyo espejo se retratan las colinas circundantes. Llegamos en momentos en que el aluvión de las últimas lluvias había engrosado el caudal de las aguas hasta hacerlas rebasar por sobre la muralla, precipitándose en una cascada majestuosa, cuyo lomo terso parecía una lámina de cristal combado que en seguida se derretía

en espumarajos que caían atropelladamente entre el hervidero del abismo, de donde surgía una polvareda de agua que el sol aprovechaba para pintar múltiples arcos irisados, unos de colores intensísimos, los otros de medias tintas desvanecidas, acallados todos los ruidos por el fragor de la catarata mugiente y bravía que va á acrecer el curso del torrente. Bellísimo panorama ofrece el encerrado entre el marco verde de los cerros que lo circundan, recortadas sus faldas en promontorios y ensenadas, todos revestidos de una vegetación lujuriosa, embarnizado el follaje por la lluvia de la noche, que se evapora en un vaho tenue al calor del sol que dora los contornos de las gruesas nubes aglomeradas sobre la alta serranía lejana, como bocanadas de humo espeso y blanco de salvas disparadas por cañones gigantescos. En la placidez del ambiente quieto, una calandria se eleva improvisando sus caprichosos trinos, y de entre las ramas del bosque otros cantos de pájaros ocultos le hacen eco, formando un armonioso concierto, y toda aquella paz de la naturaleza en el paisaje agreste convida á la égloga, inspira la bucólica, despierta reminiscencias de Arcadia y triunfa por un momento la poesía de las cosas sobre el artificio de la obra humana." — "Pero á poco los bramidos de la cascada recobran su imperiosa atracción, y apartando la vista y la atención de las seducciones del panorama, de nuevo las reclama la grandiosidad de la presa cimentada en la roca sobre ancha base inconmovible al empuje de aquella enorme masa de aguas que, rebasando sobre el paredón altísimo, todo de fábrica de piedra, se desbordan rugientes y embravecidas como reses escapadas del brete, arrastrando cuanto encuentran á su paso y estrellándose contra lo que no pueden arrancar, hasta caer en la gran olla hirviente de espumas y

burbujas, confundiéndose con las que vomita la esclusa, impulsadas por la presión del estanque vastísimo. Y á medida que la reflexión ahonda la trascendencia que la atrevida obra del hombre tendrá sobre el futuro de aquella región, el dique va dominando y anonadándolo todo como único protagonista de aquella escena grandiosa, quedando triunfante la ciencia sobre la naturaleza, la utilidad sobre la poesía, el bramido de la fuerza sobre la melodía de los gorjeos, el porvenir rico de promesas sobre las arideces del pasado, entre cuyas sombras se desvanece hasta la romántica tradición del negro Bamba, que hizo en medio de aquellas breñas abruptas la alcoba en que apagó su deleite con la doncella robada al honor de su alcurnia solariega que vagaba como un blanco fantasma errabundo por aquellas soledades envuelta en el fulgor plateado de la aureola lunar."

Albalat nos dice que el estilo se puede dividir en estilo de color y en estilo de ideas. El estilo de color, el más apropiado para describir, es imaginativo, se complace en los tropos é implica un gran conocimiento plástico de las palabras. — El estilo de ideas, que los retóricos conocen también con la calificación de estilo abstracto, procede por antítesis ó ideas antinómicas encadenadas, lo que nos permite reunir y escalonar una larga serie de contrastes y oposiciones. Stendhal, el psicólogo autor de *La Cartuja de Parma,* es un buen maestro de lo que llamamos estilo de ideas, como Bernardino de Saint - Pierre, el romántico autor de *Pablo y Virginia,* es un excelente maestro de lo que llamamos estilo de imágenes.

El estilo de imágenes, como ya hemos dicho, es el más apropiado para la descripción. El detalle sobrio, de dibujo limpio, de líneas claras y de color fúlgido, es el detalle que prefiere el dibujo de imágenes para

acusar con fuerza los rasgos característicos de lo que pinta. El objeto de la pintura es poner esos rasgos en transparencia dominadora. Debemos ocuparnos incesantemente, cuando describimos, del aspecto físico de los hombres y de las cosas, tratando de arrancarle sus actitudes á la vida de la materia, lo mismo si es sensible que si carece de sensibilidad. El don de describir nace del don de ver. Ese don se adquiere por el cultivo de la anotación material, realísima y cruda, franca y vigorosa. Mirad lo mismo que si fotografiaseis. Mirad con agudez hasta descubrir, en la persona ó en el objeto, dos ó más caracteres inconfundibles y soberanos. Tratad de que la naturaleza se haga palpable lo mismo que un bajo relieve, como las esculturas de los sillones de un coro medioeval. Haced que lo pintado se abulte, sobresalga y se imponga hasta incrustarse con fuerza suma en los ojos escrutadores. Pero esto no basta. Es preciso, también, que individualicéis lo que describáis por la oportuna elección de las circunstancias, identificando todos y cada uno de los detalles gráficos con el fin que persigue la descripción. Ese fin no es otro que pintar lo descrito tal como existe en el instante en que lo miramos. La sensación, despertada por la pintura debe ser sintética, no olvidando jamás que las circunstancias son las que dan carácter, nervio, intensidad, agudez y vida á lo que retratamos. No basta que digáis que un hombre está herido. Es preciso que ese hombre sangre de veras, distinguiéndose bien el músculo que sangra. Es preciso que vuestra batalla no se parezca á todas las batallas, y que vuestro río no se asemeje á todos los ríos, y que vuestro crepúsculo no sea igual á todos los crepúsculos. Contemplad mucho, contemplad con fijeza, contemplad con amor, contemplad *hasta ver*, si queréis describir con artística exactitud. Ya se en-

cargará la imaginación de que la fotografía pierda su carácter banal de cosa copiada, si habéis descubierto y reproducido los caracteres dominadores. Leo en el parágrafo veintidós del libro tercero de la *Rhetoricorum ad Herennium* de Cicerón: — "La naturaleza misma se encarga de enseñarnos lo que conviene hacer. Casi nunca guardamos en la memoria las cosas que vemos, cuando son insignificantes y comunes y muy frecuentes, porque no existe en ellas causa de novedad ó motivo de asombro para el espíritu. Pero, en cambio, si vemos ó se nos cuenta un hecho de relevante infamia ó virtud señalada, una acción famosa, grande, increíble ó ridícula, nuestra memoria la vive por muchísimo tiempo. De igual manera solemos olvidar la mayor parte de las cosas que se hacen ó dicen en nuestra presencia, en tanto que recordamos frecuentemente y con precisión cosas acaecidas en nuestra infancia. El motivo fundamental de esta diferencia consiste en que las impresiones habituales se escapan sin trabajo de nuestra memoria, en tanto que se graban en ella con imborrables trazos las ideas inacostumbradas y sugestionadoras. Por ser espectáculos de todos los días, no nos causan asombro el nacimiento, la marcha y el ocaso de la luz solar, en tanto que, á causa de su rareza, los eclipses de sol, asombrosos siempre, nos impresionan más que los lunares. Así nuestra naturaleza misma nos alecciona sobre el poco interés de que son motivo los objetos vulgares y cotidianos, siendo necesario algo nuevo y extraordinario para que se despierte nuestra emoción. Es preciso, pues, que el arte imite á la naturaleza; que el arte descubra lo que ésta apetece; que el arte camine hacia el fin que le señala lo natural. Nada existe en que la naturaleza no nos haya precedido: nada hay en que el arte se haya anticipado á la naturaleza. El

genio nos da los primeros elementos; la cultura, después, los perfecciona."

Claro está entonces que, según la retórica ciceroniana, debemos desechar las imágenes débiles, imprecisas, que no pueden grabarse en la memoria, prefiriendo, siempre y en todos los casos, las caracterizantes, las no comunes, aquellas cuya impresión será más duradera y las que se coloran con más facilidad á la luz del espíritu. ¿De qué sirven, aunque se aglomeren, las imágenes yertas ó vagas? Yo no conozco nada tan incoloro como la fisonomía de algunas de las mujeres de Felipe Trigo. Es un error, al describir, generalizar. La fealdad, lo mismo que la hermosura, deben ser concretas y singulares en la descripción. No olvidemos nunca que, como nos dice la misma retórica ciceroniana, "los caracteres materiales, los caracteres arrancados á la realidad, los que se imprimen más fácilmente en el recuerdo, son aquellos que, explotados por la ficción, se graban sin pena y de un modo distinto en la memoria." — *Nam, quas res veras facile meminimus, easdem fictas et diligenter notatas memenisse non est difficile.*"

Leed á Homero. Estudiad su modo de describir. Leedle en la versión francesa de Bitaubé ó Giguet y en la versión castellana de Luis Segalá y Estalella. Lo descrito se mueve, vive, se ve, se palpa, es real en los dos poemas del bardo griego. Se impone por el uso del adjetivo gráfico, casi siempre solo, pero de tal poder que cada adjetivo es una representación evocadora. Sube hasta Apolo la plegaria del sacerdote Crises. — "Oyóla Apolo, é irritado en su corazón, descendió de las cumbres del Olimpo con el arco y el cerrado carcaj sobre los hombros; las saetas resonaron sobre la espalda del enojado dios, cuando comenzó á moverse. Iba parecido á la noche. Sentóse lejos de

las naves, tiró una flecha, y el arco de plata dió un terrible chasquido. Al principio el dios disparaba contra los mulos y los ágiles perros; mas luego dirigió sus mortíferas saetas á los hombres, y continuamente ardían muchas piras de cadáveres." — Es ese mismo numen, el que nos habla de la Aurora de rosados dedos y de la Juno de níveos brazos y del Júpiter que amontona las nubes, el que nos lega los primeros y perdurables moldes del realismo desnudo y pictórico. Ved cómo nos cuenta el sacrificio que Crises le ofrece al irritado Febo: — "Hecha la rogativa y esparcida la harina con sal, cogieron las víctimas por la cabeza, que tiraron hacia atrás, y las degollaron y desollaron; en seguida cortaron los muslos, y después de cubrirlos con doble capa de grasa y de carne cruda en pedacitos, el anciano los puso sobre leña encendida y los roció de negro vino. Cerca de él, unos jóvenes tenían en las manos asadores de cinco puntas. Quemados los muslos, probaron las entrañas; y descuartizando lo demás, atravesáronlo con pinchos, lo asaron cuidadosamente y lo retiraron del fuego. Terminada la faena y dispuesto el banquete, comieron, y nadie careció de su respectiva porción."

Ya sabéis de donde procede el modo de describir de Carlos Reyles y Javier de Viana. Es muy posible que estos entiendan que su origen retórico se remonta á Zola. No. Es más antiguo. El realismo, en la descripción, nace con la *Iliada* y la *Odisea*. — ¿Os acordáis de cómo Ismael arrastra, enlazado y horrible, el sacudido cadáver de Almagro? — Ved como Aquiles trata el cadáver de Héctor: "Le horadó los tendones de detrás de ambos pies desde el tobillo hasta el talón; introdujo correas de piel de buey, y le ató al carro, de modo que la cabeza fuese arrastrando; luego, recogiendo la magnífica armadura, subió y picó á los

caballos para que arrancaran, y éstos volaron gozosos." — Muchos de los combates, cuerpo á cuerpo, de las novelas de Acevedo Díaz, son de la misma prosapia venerable é ilustre. Homero tiene, también, el culto de la fuerza y del valor. Leed el combate de Ayax y Héctor. Luchan á lanzazos y á golpes de piedra. Aquello es hermoso, primitivo y brutal. Y ¡qué asombrosa riqueza de imágenes! Dice, al hablar de la muerte de Simoísio: — "Cayó el guerrero en el polvo como el terso álamo nacido en la orilla de una espaciosa laguna y coronado de ramas que corta el carpintero con el hierro reluciente para hacer las pinas de un hermoso carro, dejando que el tronco se seque en la ribera." — Dice, narrándonos el modo como Diomedes entró en las filas troyanas: — "Sintió que se le triplicaba el brío, como un león á quien el pastor hiere levemente al asaltar un redil de lanudas ovejas y no lo mata, sino que le excita la fuerza; el pastor desiste de rechazarlo y entra en el establo; las ovejas, al verse sin defensa, huyen para caer pronto hacinadas unas sobre otras, y la fiera sale del cercado con ágil salto." — La musa descriptiva de Acevedo, (no por la abundancia y sí por materialidad de las imágenes), se parece á la musa descriptiva del cantor de Aquiles. Es cierto, con lo que el parecido queda explicado, que también hay alguna similitud entre el medio y los sentires y las escenas del épico inmortal y el novelista de mi país, siendo hijos del músculo y del instinto Toante y Cuaró, Ismael y Tideo.

De Homero:

"Fué entonces cuando el hado echó los lazos de la muerte á Diores Amarincida. Herido en el tobillo derecho por puntiaguda flecha que le tiró Piroo Imbrásida, caudillo de los tracios, — que había llegado de Eno, — la insolente piedra rompióle ambos tendones

y el hueso. Cayó de espaldas en el polvo y expirante tendía los brazos á sus camaradas, cuando el mismo Piroo acudió presuroso y le envasó la lanza en el ombligo; derramáronse los intestinos y las tinieblas velaron los ojos del guerrero."

De Acevedo Díaz:

"Un jinete que blandía una lanza con moharra en forma de culebra retorcida salióles al encuentro de flanco, dando un bramido. Fué como un avance de fiera. Á uno de los soldados lo alcanzó el bote, penetrándole la moharra por el costado izquierdo. La punta apareció por debajo de la tetilla, cimbróse el asta hasta crujir, y el jinete arrancado de los lomos, dió en el suelo de cabeza, que se dobló como una espiga bajo el peso del cuerpo con el sordo desplome de una res. La sangre manaba á borbotones."

El trazo es singularmente homérico, es decir, muy hermoso, y como ese trazo encontraréis muchísimos en las novelas de Acevedo Díaz.

Chateaubriand, como afirma Sainte-Beuve, aprendió á describir leyendo la *Iliada* y la *Biblia*. Sintió su grandeza, transformándose en un maestro del estilo de imágenes. Es muy noble, muy estatuario, muy helénico en sus líneas, en sus contornos, en sus actitudes. No tiene la casta y virginal manera de pintar de Bernardino de Saint-Pierre. En Chateaubriand se nota más esfuerzo retórico, ve las cosas como las ama, les da una sorprendente policromía; pero es insuperable por la pompa, la magnificencia y la música de la dicción. Leedle y no os arrepentiréis. Nuestro Carlos Reyles, colorista en muchas de las páginas de su *Beba*, hizo suyo el estilo de ideas en *La raza de Caín*. Es que Reyles sabe y tiene talento. Es que comprendió que el asunto de la obra y la índole del romance pedían el empleo del estilo abstracto. Ya sabéis que

éste se basa en el encadenamiento artístico de los contrastes en el argüir, como también sabéis que gusta del soliloquio razonador. El estilo abstracto es el estilo de las novelas psicológicas á la Paul Bourget. Reyles empleó, también, ese estilo en su estudio *El Extraño.*

Dice Guzmán:

"Sin duda una mezcla extraña de elementos contrarios forman la esencia íntima de mi ser; tengo el alma muerta, y, sin embargo, no existe nadie más accesible que yo al entusiasmo y á la *sensiblería;* soy una criatura naturalmente falsa, *insincera,* siempre lo he sabido más ó menos bien, pero nunca he podido remediarlo", reflexionó. "¿Por qué no le dije la verdad y mostré su inocencia? Tuve deseos, pero no sólo no lo hice, sino que le pedí ocho días de plazo para *pensar* y la dejé que se fuera con la atormentante duda. Representé mi comedia como un farsante de profesión. Otras veces miento, miento sin interés alguno, ¿por qué?.... Á todas luces la sangre de algún bellaco corre por mis venas."

Más adelante, en otra página:

"De regreso á su casa, lejos de Sara la *idea* lo perseguía menos. "Imposible.... mi existencia está unida á la de Sara, su carne con mi carne, siento que es como un órgano principal de mi cuerpo y no concibo la vida sin mi pobre taciturna. ¡Traicionarla! sería cruel é infame, ¿y por qué, por qué la había de traicionar? eso nunca.... Pero por otra parte, vivir en la mentira siempre, siempre; no poder arrancarme de aquí este come, come...." y suspiraba y sacudía la cabeza, procurando pensar en otros asuntos."

Digamos ya algunas palabras de lo didáctico, que no es otra cosa sino *la artística exposición de lo verdadero.* Es, pues, la didáctica el menos literario de

los géneros literarios, puesto que se dirige á la inteligencia y no al corazón, desde que tiene por fin la verdad científica y no trata de despertar emociones estéticas. El lenguaje poético rara vez es admisible en las obras didácticas, que por lo severo de su estilo y por la precisión de su fraseología deben supeditarse sin rebeliones á las ideas que les sirven de brújula. No quiere decir esto que las obras didácticas deban estar escritas con burdo desaliño. De ningún modo. Lo didáctico, cuyo propósito es convencer, no conmueve ni persuade sino por accidente; pero, atendiendo á su calidad de género retórico, como la oratoria política y aun la forense, la didáctica no puede prescindir de realizar la belleza en su forma exterior, aunque la realice de un modo secundario y rudimental. Revilla nos enseña, con sesuda lógica, que no forman parte de la literatura las composiciones didácticas cuyo estilo y cuya dicción no sean dignas de llamarse bellas, puesto que en toda obra didáctica deben distinguirse el fondo, que es científico, y el ropaje externo, que necesaria é indiscutiblemente ha de ser literario. Es claro que los tropos, las figuras y el lenguaje poético son galas excluídas casi por entero de la didáctica, que sólo las admite y ve con deleite *en la historia, en los trabajos sobre arte y en las labores que tratan de literatura, las que pueden tener vivacidad extrema y movimiento múltiple.*

Dice Revilla: — "Las obras históricas revisten caracteres literarios especialísimos que las distinguen de todas las restantes obras didácticas, hasta el punto de haber sido consideradas por muchos escritores como género literario distinto de la didáctica é intermedio entre ella y la poesía." — "El estilo histórico, sin dejar de ser didáctico, esto es, severo, grave y elevado, puede ser vivo y animado en la narración,

enérgico y nervioso en los retratos de los personajes y en las máximas y juicios de carácter moral sobre los hechos, profundo en las consideraciones filosóficas, y galano y pintoresco en las descripciones."

¿Qué es este libro que yo estoy escribiendo? Un libro de historia. ¿Acaso ha de tener mayores libertades y atractivos la historia de los sucesos que la de las ideas? ¿Acaso será más susceptible de afeites y galanuras la historia de los combates por la democracia que la historia de los combates por la belleza? Sostenerlo me parece imposible si se atiende, como es lógico y natural, al fin que se proponen la historia de los hechos y la historia de la literatura. La primera se propone, en estos países americanos, educarnos para el amor á la libertad, y la segunda tiene por fin, en todos los países del mundo, educarnos para el cultivo del arte hermoso. Si el lenguaje del historiador de motines y de batallas *"puede ser elegante, correcto, armonioso, florido y hasta poético"*, ¿cómo no ha de poder ser igual en retóricos ornatos á ese lenguaje, el lenguaje del historiador de las modalidades literarias que constituyen la historia de las capillas calotécnicas de una nación? Pero mi obra no es únicamente un estudio histórico, sino que es también una *obra didáctica de carácter popular,* desde que ya dije que no la escribo para los que saben, sino para los que tienen ansias de saber. ¿Qué ocurre con las obras didácticas que los técnicos llaman populares? ¿Qué ocurre con las obras didácticas que tienen por objeto primordialísimo proporcionar instrucción á las personas del pueblo y de las clases altas que, sin dedicarse á una ciencia determinada, aspiran á ser cultas? Pues ocurre, según dice Revilla, que las exigencias científicas son menores en estas obras que en las demás, porque no sólo cabe mayor variedad en sus formas expositivas, sino que

también pueden ser hasta poéticas en su estilo y en su dicción. Véase, entonces, antes de criticarme, si estoy dentro de las pragmáticas del género libremente escogido por mí, y no pretendan convertirse en jueces de mi vocabulario, los que hacen gala de ignorar los preceptos que informan mi labor. Justamente porque el estilo didáctico no es, á mis ojos, el estilo que mejor conviene á los historiadores de la literatura, desde que ese estilo no enseña á escribir con galano primor, es por lo que, en el segundo de los volúmenes de esta obra, dije que no vengo á aumentar la riqueza de los que saben ni de los que tienen codicias de laurel. Vengo tan sólo á infiltrarle al público, que ignora y apetece amenguar su ignorancia, el amor desinteresado y el deleitoso gusto de lo bello, adquiriendo de este modo la facultad de decir las cosas como yo creo que deben decirse para que sean útiles y amables los tratados que estudian el desarrollo de la hermosura en la historia de un pueblo joven é inexperto. El más infecundo de los errores, en estas materias, es el error de la impasible insensibilidad, defecto triste y no evangelizante que Sainte-Beuve le reprocha á Gibbon.

Después de explicar el por qué de mi estilo, quiero explicar el por qué escribí este volumen. El crítico, como el poeta y el novelista, tiene la imperiosa necesidad de crearse un público. En nuestro país, donde la estética y la retórica son poco cultivadas, la crítica y el público juzgan y fallan por impresión. Se diría que éste y aquélla ignoran que *el problema de los valores es el más importante de todos los problemas estéticos y literarios.* — ¿Cómo dilucidar este difícil y educador problema *donde el público no sabe cómo deben ser* las obras engendradas por el ingenio, y *donde la crítica no tiene pautas que le sirvan de ajuste*

para medir las concepciones del ideal calológico? Donde no hay leyes de carácter colectivo y generalizador en qué basar el juicio y el fallo, — de cuya relatividad ya nos ocuparemos, — ¿qué será la crítica sino una colección de opiniones caprichosas, anárquicas é individuales, que no educan el gusto de la multitud ni orientan al artista que equivocó el camino? El valor de lo que escribimos *sólo puede pesarse aproximadamente* donde los viejos principios de fondo y de forma imperan como ley y como costumbre. ¿No estarán los autores, donde esos principios se menosprecian, unas veces expuestos á ser endiosados hasta el absurdo por las camarillas interesadas, por la incultura audaz, y otras veces expuestos á ser agredidos hasta el ultraje por la soberbia sin ilustración ó por la envidia de los que sienten sobre sus hombros la horrible angustia de los fracasos sin esperanza? Charles Lalo nos dice perfectamente cuando nos dice, en su *Introduction à l'Esthétique,* que hay tres grados de abstracción que se observan siempre en el análisis de un hecho calológico. Primero: el estudio, más ó menos científico, de las sensaciones que el arte engendra, como las ópticas en la pintura y las acústicas en la versificación; — segundo: el estudio de la normalidad ó anormalidad de los medios utilizados por el artista al realizar lo bello; — y tercero: la parte verdaderamente crítica ó estética que aconseja y que preceptúa, estableciendo una escala de valores que nos permite juzgar la obra, no para valorarla de una manera definitiva é indiscutible, sino para valorarla con arreglo á la forma establecida en todos los exámenes de un género ó de una escuela. En el primero de estos grados de abstracción, además del estudio de las sensaciones, forzoso nos será tener en cuenta la historia del arte de que nos ocupamos, es decir, la

historia de los cambios sufridos por los productos que ese arte engendró al través de las crisis necesarias á su mejoramiento. En el segundo de estos grados de abstracción, forzoso nos será tener en cuenta lo que se relaciona con el arte manual, con el oficio sintáxico y estilístico, porque si ignoramos la mecánica de la labor artística, ¿cómo podremos afirmar que el artífice la aplicó con acierto ó de un modo erróneo? Es indudable que la aplicó de alguna manera. El que no sepa el modo como lo hizo y dictamine sobre su mérito, se parecerá al ciego de nacimiento puesto á fallar sobre las excelencias del verde ó del azul, del amarillo ó del encarnado. El tercero de los grados de abstracción no es sino la síntesis, el producto, el resumen lógico de los dos primeros, puesto que, necesariamente, aplicamos la idea del valor, el principio de la jerarquía, el método escolástico, cada vez que decimos que una obra humana nos parece bella. Es indudable, pues, que la estética y la retórica deben ser normalistas, porque sólo siéndolo pueden medir y pueden pesar científicamente el valor relativo de lo que estudian. Es claro, además, que la estética y la retórica deben ser normalistas, para que los autores se hallen á salvo de la parcialidad de nuestros amores y de nuestros odios individuales. Es claro, por último, que la estética y la retórica deben ser normalistas, á fin de que el arte de escribir sea verdaderamente un arte que dignifique á los que le profesen, y no á modo de embrujamiento de que se vanagloríen los incapaces de una labor viril, sapiente, regular y proba. Yo no quiero que el arte se deba á la morfina, á la inconsciencia, al desorden y á la vagancia, sino á la salud, al estudio, al trabajo, al decoro y al sacrificio por el ideal, que es bondad y hermosura. ¡Basta ya de ébrios y de irregulares! ¡Basta ya

de convertir en focos de luz á las espumas fosforescentes del lodazal humano! Esto es lo que quiero, y porque quiero esto, trato de que el público quiera lo que quiero yo, educándole para juzgar la labor de todos y de cada uno de un modo racional y equitativo. ¡El genio no es una brujería! ¡La inspiración no es un maleficio! ¡El arte se aprende! ¡El escritor se hace como se hacen el médico y el jurisconsulto! ¡La vocación artística es de la misma naturaleza y se desenvuelve del mismo modo que la vocación del marino y del ingeniero! ¡Cómo os repugna un médico con lacras, un escritor con lacras debe repugnaros! ¡El escritor que necesita del vicio y del holgar para producir, vale menos aún que el soldado que necesita del alcohol y del vagabundaje para ser valiente!

También quiero otra cosa. Quiero que la crítica no pueda abusar de la candidez de la masa grande. Quiero que la masa grande no se contente con que le digan, á modo de axioma y con soberbia pontifical, que un escritor es bueno ó mala una novela sin exponerle la razón y el por qué de los elogios y de la censura. Quiero instruir al público, armar al lector, ponerle en condiciones de que pueda medir el bagaje y la autoridad de los aristarcos y de los zoilos, que maldicen con éxito del hacer extraño porque ni reparan en lo que los valores estéticos tienen de relativo, ni se basan en científicas normas para fallar, ni han sollozado nunca de admiración hidalga ante el triunfo de un émulo, ni tienen el sentimiento enternecido de la belleza que hace que la crítica palpite como un corazón que sangra no sólo ante las páginas de Rodó, sino ante la página de un escritor mediocre que, por un acaso ó incidente feliz, logró robar un beso á las musas custodiadoras del Ideal.

Eso es lo que quiero. Por eso no me sirvo. para ad-

vertir ó para enaltecer, de la muletilla de los términos generales, porque todo juicio, sea como sea, debe deducirse del análisis circunstancial de las obras de cada autor y del profundo conocimiento de los modos de ser de cada escuela. Para eso es necesario que el crítico le hable al público de las escuelas y de las obras, por repetidas veces, haciéndoselas comprensibles y muy familiares. Cuanto más hondo sea el análisis y más profundo el conocimiento, menos expuesta á errores estará la crítica y más elementos de juicio propio tendrá cada lector, evitándose así que el yerro censural se transmita por ignorancia y que el crítico alardee de docto sin doctrina. Es necesario que los lectores sepan tanto como el crítico. Cuando esto se logre, las reputaciones se encontrarán libres de ser destrozadas con un golpe de pluma. Cuando esto se logre, nuestra literatura tendrá un mercado y se convertirá en orgullo de nuestro pueblo, que sabrá de valores calológicos y apreciará con tino las galas del decir. Esos son los motivos que me impulsaron para escribir, mezclándolas en mi obra, muchas páginas que parecen holgar en ella, á fin de que el público, que no anduvo en aulas, sepa lo que hay de normalista y lo que hay de impresión en mis juicios sobre obras y autores. He tratado de probar todo lo que decía transcribiendo trozos de lo que estudiaba, y he tratado también de generalizar todos los ejemplos examinando retóricamente los géneros y las escuelas de que aquellos trozos formaban parte. ¿Por qué? Porque yo no creo, como Rodó, que el doctor Salterain viva al margen de las modalidades retóricas en uso. Por ecléctico que sea un autor, ese autor siempre tiene predilecciones de estilo ó de concepto que nos permitan clasificarle. En todo autor hay páginas sinceras y fundamentales que nos indican sus instintivas

predilecciones por el ensueño de los platónicos ó por el mimetismo de los aristotélicos, porque todo autor, por grande que sea, es un hombre como los demás, y obedece, como los demás, á la tiranía de su temperamento. Un autor siempre es, estudiado en su obra completa, más imaginativo que verista ó más verista que imaginativo. Blixen es ecléctico, muy ecléctico; pero Blixen es realista con pujos de romántico en su labor escénica. Falco, que es un talento, se educó en las efervescencias del decir modernísimo; pero Falco, á pesar de su educación, pertenece de lleno á la escuela romántica. Romántico es, también, el doctor Salterain por el modo de sus estrofas y por la índole de su inspiración y por el carácter de los temas que elige cuando versifica, aunque la serenidad plotaplasmática de su musa, en ciertas y determinadas composiciones, ostente algunas apariencias y dejos de clasicismo. — Ilustrar al público; no imponer al público mis opiniones; darle á ese público medios para que falle por su propia cuenta; hacer que ese público conozca lo más posible y por sus propios ojos á nuestros ingenios; no oficiar jamás sino levantando en la mano derecha un trozo que ilumine y apoyando la izquierda es un libro que enseñe, ese ha sido mi método, mi escudo y mi labor. Será mala, como labor mía; pero, como mía, es también generosa y sincera. Es claro que entendiendo, como yo entiendo, que la literatura tiene una misión social, un autor, para mí, es tanto más loable cuanto más honradas y civilizadoras son sus producciones. Una pluma, para mis ojos, no es una pluma: una pluma, para mis ojos, es una conciencia y un corazón. Eso no me impide reconocer, cuando el caso llega, que el arte de escribir literariamente no es arte de púlpito ni de tribuna: sino arte de belleza ó arte de verdad. Distingo, pues, el fondo

de la forma, la hermosura interna de la exterior, buscando dos valores distintos en cada obra: el valor de la frase y el del concepto. Cuando los hallo unidos, gozo y saludo; si no lo están, defiendo mis ideas y me ocupo con elogio de la arquitectura y de la dicción. Sólo me irrita lo mediocre cuando es maligno, cuando es soberbio y presuntuoso, no por lo que tiene de mediocre y fatuo, sino por lo que hay de despecho y de envidia oculto en su soberbia. Ya sabe el lector cuanto le interesa saber de mis libros, de su plan, de sus fines y de su vestidura. ¡Ningún ataque, por duro que sea, me obligará á cambiar de método ni de rumbo!

Finalicemos.

Si es grande la poesía de nuestra lengua, no es menos grande la prosa que engendraron las musas castellanas. Nace la prosa nuestra bajo su forma escrita, no en papel y sí en pieles, hacia principios de la centuria décimatercia, con las cartas que se encuentran clausurando el poema alejandrino de Juan Lorenzo. Vuelve á lucir más tarde en las leyes de Alonso de Castilla, y en el siglo catorce ya se deja ver suelta y de facilidad en el construir, con los coloquios moralizadores de don Juan Manuel y con las crónicas reales de López de Ayala. Mayor el ingenio y mayor la cultura de los prosistas del siglo quince, es también su forma digna de más examen y mayor encomio, siendo justo que recordemos, después de citar al Archipreste de Talavera y á Iñigo de Mendoza, los relatos que sobre Pero Niño nos legó la vívida claridad de Díaz de Gamez, y los que sobre la prudencia, la justicia y la templanza soñó, en sus poéticos y filosóficos ensoñares, el bachiller Alfonso de la Torre, sin olvidar, aunque el tiempo nos espolonee, las etopeyas que trazó la pluma del buen caballero Hernando del Pulgar. Vencidos los moros, clavada la cruz sobre las

torres árabes, asados los herejes y dividida la cristiandad por el protestantismo, hallamos á la lengua ya música y flexible, valiente y nerviosa, rica y con dulzuras, en la mitad segunda del siglo diez y seis, siendo grandes los progresos que llevó á cabo en la parte primera de aquella centuria, en que el león de España tiñó con su sangre las brumas en que se arropan los pinos de Germania y los verdores de que se visten los llanos de América. Palacio Rubios, que trata del esfuerzo heroico, y Pérez de Oliva, que trata de la dignidad del hombre, inician la ascensión, permitiendo al mucho saber de Antonio de Guevara prepararnos para gustar los azúcares clásicos de los apólogos adoctrinantes de Luis Mejía y del epistolario crítico de Pedro de Rúa. Así, pasando por Cervantes de Salazar y Francisco de Villalobos y Alejo Venegas, llegamos á aquellos famosísimos predicadores, lenguas de fuego y palomas de arrullo emocionador, que respondían al nombre de Juan de Ávila, grave y patético, y de Luis de Granada, maestro en las virtudes del epíteto y la armonía. Entonces el género festivo se desenvuelve con Hurtado de Mendoza, San Juan de la Cruz escribe sus cánticos espirituales, Santa Teresa enrojece el papel con las ardentías de su corazón, la pompa y el compás hacen nido en la parla de fray Diego de Estella, la hipérbole se hincha hasta lo sublime en el escribir de Malón de Chaide y la sintaxis se desposa con la majestad en el fraseo de José de Sigüenza, amén de lo muy metafórico y gallardo y concienzudo del estilo de Antonio Pérez. Después de esto, ¿qué decir de los prosistas del siglo XVII y el siglo XVIII? ¿Qué decir de Mateo Alemán, de Miguel de Cervantes, de Quevedo y Villegas? ¿Qué decir de la sutileza de Feijoo, del gramático saber de Campany, de las limpias aristocracias de Jovellanos? Así pudo el

idioma entrar en la centuria que precede á la nuestra tan experimentado y dúctil y sinfónico que no hay milagro que lo embarace ni ideal al que no pueda servir de túnica principesca, como sabrá el que hubiera leído lo que produjo en prosa el siglo que pasó, el siglo de los oradores á lo Castelar, de los cronistas á lo Lafuente, de los filólogos á lo Roque Barcia, de los críticos á lo Clarín y de los romanceros á lo Benito Pérez Galdós.

¿Y la prosa nativa? No he de ocuparme de sus decires en la época colonial. Prefiero verla colorearse con llamaradas de sol criollo en los fogones revolucionarios del ciclo artiguista, siendo verbo científico y promesa de civilización con Larrañaga. Prefiero verla, discutiendo fórmulas de república, en la asamblea constituyente con Ellauri y Barreiro. Prefiero verla, ya crecida y romántica, hablando de historia y de literatura y de pasión de bando y de cuanto hay que hablar, pulida con Lamas y ardiente con Gómez. Prefiero verla, gustando sus dulzuras y sus fogosidades, tribunicia con los Ramírez, austeramente estoica con Bustamante, siendo pensar con Vedia, castiza con Bermúdez, dada á neologismos con Floro Costa, brotando á limpios chorros con Francisco Bauzá, con sones á hierro en Acevedo Díaz, espiritualizada con Zorrilla de San Martín, ágil en el equívoco con Samuel Blixen, pincel entre las manos de Bernárdez, maestra en primores con Carlos Reyles, con gusto á trébol en Javier de Viana, y convertida en reina por el saber eximio de nuestro Rodó. Me parece más hermosa, más hechicera, más musical, más elástica, más mía, cuando es de aquí, del pago, del terruño, de lo que llevo dentro, de lo que dora la luz de mi sol, de lo que baña el lloro de mis ríos, de lo que alumbran los astros de mis noches, de lo que mueve el viento que baja de mis

cuchillas, de todo lo que sabe el himno del cardenal que sueña, cuando silba muy despacito viéndome escribir, con las palmas rochenses y el trigo maragato. ¡Mi cardenal rojo, cantemos al país de los zarzos en flor y del clavel del aire que perfuma las sierras, tú entre tus hierros y yo entre mis libros! ¡Mi cardenal rojo, mi prosa y tus redobles son del país y van al país que nos vió nacer! ¡Por el país y para el país, mi cardenal charrúa de copete purpúreo y de amante mirar!

Hemos concluído.

FIN DEL TOMO TERCERO

ÍNDICE

ÍNDICE

CAPÍTULO PRIMERO

Puntos de sutura

CAPÍTULO II

De la versificación romántica

CAPÍTULO III

De la ritmopea de los románticos

CAPÍTULO IV

De la rima y la versificación comparada

CAPÍTULO V

Ampliación de los anteriores

CAPÍTULO VI

La prosa artística

